كتاب
الجمهورية

كتابة الرواية

من الحبكة إلى الطباعة

تأليف
لورانس بلوك

ترجمة وتقديم
دكتور
صبري محمد حسن



كتاب الجمهورية

ابريل ٢٠٠٩

www.gombook.net.eg



كتابة الرواية

من الحبكة إلى الطباعة

تأليف:

لورانس بلوك

ترجمة وتقديم

الدكتور/ صبرى محمد حسن

دار الجمهورية للصحافة

١١١ ــ ١١٥ ش رمسيس

ت: ٢٥٧٨٣٣٣٣

إذا وجدت أى مشكلة
فى الحصول على
«كتاب الجمهورية»
وإذا كان لديك أى مقترحات أو
ملاحظات
فلا تتردد فى الاتصال على أرقام :
٢٥٧٨١٠١٠   ٢٥٧٨٣٣٣٣

http://www.eltahrir.net

أسعار البيع فى الخارج

سوريا	١٠٠ ل.س
لبنان	٤٠٠ ل.ل
الأردن	١,٥ دينار
الكويت	١ دينار
السعودية	١٠ ريال
البحرين	١ دينار
قطر	١٠ ريال
الإمارات	١٠ درهم
سلطنة عُمان	١ ريال
تونس	٢ دينار
المغرب	٣٠ درهم
اليمن	٣٠٠ ريال
فلسطين	٢ دولار
لندن	٢ جك
أمريكا	٥ دولار
استراليا	٥ دولار استرالى
سويسرا	٥ فرنك سويسرى

الاشتراك السنوى

داخل جمهورية مصر العربية
٦٠ جنيهًا
الدول العربية ٣٠ دولاراً
أمريكيا
اتحاد البريد الافريقى وأوروبا
٣٨ دولارا أمريكيًا
أمريكا وكندا
٤٥ دولارا أمريكيًا
باقى دول العالم
٥٨ دولارا أمريكيًا

ابريل ٢٠٠٩



تصميم الغلاف الفنان : صالح صالح

سكرتير التحرير
سيد عبد الحفيظ

كتابة الرواية

من الحبكة إلى الطباعة

تأليف :
لورانس بلوك

ترجمة وتقديم
الدكتور/ **صبري محمد حسن**

مقـــدمة الترجمـــة

الحبكة: بين التنظير والتطبيق والمعارضة والتأييد

هل من الأفضل أن نتحدث عن شىء فترة من الوقت، قبل أن نقف على حاجتنا إلى تعريف ذلك الشىء؟ أم أن من الأفضل أن نحدد ذلك الشىء و نعرِّفه أولاً ثم نحاول بعد ذلك احترام التعريف فيما يلى ذلك من نقاش؟ أنا لست على يقين من ذلك. ومبلغ علمى هو أننا، فى المعتاد، نفعل الشيئين فى آن واحد، إضافة إلى أننا عادة ما ننتقل من هذا إلى ذاك أو العكس. ولكن ذلك لا يكون مباشراً دوماً، وإنما يشبه القارب الذى تتجاذبه الريح فى بعض الأحيان، طلباً لمزيد من الفهم الأوسع المفيد. ولذا سأتناول التنظير من حيث ما له وما عليه، ثم التطبيق وما له وما عليه أيضاً.

١- التنظير

يقول صاحب المعجم الأدبى: إن الحبكة: سياق الأحداث والأعمال وترابطها لتؤدى إلى خاتمة. وقد ترتكز الحبكة على تصادم الأهواء والمشاعر، أو على أحداث خارجية. وهى فى رأى الكثرة من نقاد الفن، ضرورية فى المسرحية والحكاية والقصة والأقصوصة، لإثارة المشاهد أو السامع، واندماجه مع الشخصيات الواقعية أو الرمزية المتحركة.

يمكن تعريف الحبكة بأنها شكل الأحداث فى القصص أو الدراما، سواء أكان ذلك نثراً أم شعراً. ويقولون: إن الحبكة لا تزيد أو تقل عن كونها سلسلة من الأحداث المسببة [1]. ويقال أيضاً: إن الحبكة وحدة من وحدات القصص الأدبى

(١) R.V. Cassil.**plot: Its place in today's fiction** 1981

العديدة، والقراء لا يمكن أن يقفوا مطلقاً على الحبكة فى شكلها المجرد الخالص، إذ أنها يتم نسجها ودمجها وتعديلها بما يتفق مع العناصر الأخرى. من هنا، نشأت بشكل أو بآخر، نزاعات وشقاقات بين كل من القراء والنقاد من ناحية، وبين معلمى الكتابة القصصية من ناحية ثانية. وانقسمت تلك النزاعات بين تأييد الحبكة ومعارضتها.

والمؤيدون، هم أولئك الذين يدينون القصص الأدبى الذى تعوزه الحبكة ويفتقر إليها، وذلك قياساً بمعاييرهم هم أنفسهم.

والمحزن أن أصحاب هذا الموقف لا يعنون بذلك، فى معظم الأحيان، سوى الحبكة بمعناها المحدد الذى غالباً ما يرتبط بنوعية محددة لموضوع بعينه. من ذلك على سبيل المثال، أن أولئك الناس يشترطون فى الروايات الغربية(١) أن تشتمل حبكتها على صراع ينشب بين غريب تتدلى من كتفه بندقية وإقطاعى ثرى فاسد، وإلا فإنها لن تكون حبكة بالمعنى المطلوب.

أما المعارضون للحبكة فيقولون: إن الحبكة ما هى إلا آلية تقضى على الحياة فى المادة القصصية الأدبية السليمة. وقد يكونون صادقين، إلى حد ما فى هذا، إذ أن ذلك قد يحدث فى بعض الأحيان. والطبيعى ألا يحدث ذلك. والحبكة عندما تندمج فى تكامل مع الوحدة الكلية، يمكن أن تتمثل أول ما تتمثل فى تلك العناصر التى تضفى وهم الحياة على القصص الأدبى. ولما كان الناس ممثلين بطبيعتهم، فإن الحدث بمعناه الفنى، يكون هذه الطبيعة نفسها.

ولكن هل يتسع مصطلح الحبكة لهذين الموقفين المتعارضين؟ الإنجليز يستعملون للحبكة كلمة PLOT التى يقول المعجم إنها تعنى **الزيادة عن طريق الإضافة المتدرجة**. وهم يوردون هذه الكلمة ترجمة لكلمة أرسطو الإغريقية MYTHOS التى وردت فى **كتاب الشعر**، وكان أرسطو يقصد بها أن تكون عنصراً من عناصر التراجيديا الستة (٢). ومع ذلك فإن أرسطو يعطى مصطلح الحبكة هذا تعريفاً نقدياً محدداً، يرفع به هذا المصطلح إلى مرتبة الشرف والتكريم، بل نجد أرسطو يذهب إلى أبعد من ذلك عندما يتوج الحبكة بتاج **العنصر الأول** من عناصر التراجيديا، ولا يجد غضاضة فى أن يطلق على هذا العنصر اسم

---

(١) قصص الغرب الامريكى .

(٢) عناصر الدراما الستة هى: الصراع، والشخصيات، والمضاعفات، والأزمة، والكارثة، ثم النهاية.. وللمزيد عن هذا الموضوع راجع Raymond Hull. How to Write a Play. 1983.

روح التراجيديا. وبذلك يكون تعريف الحبكة بالصورة التى ورد بها فى كتاب الشعر أساساً لجميع الدراسات تقريباً، التى قام بها الكثيرون لهذا المصطلح بين معارض ومؤيد.

وقد جاء مفهوم الحبكة، من وقت لآخر، على امتداد تاريخ النقد، مواكباً لاهتمام النقاد، سواء انصب ذلك الاهتمام على إبداع العمل الفنى، أو الاستجابة له أو كان يتركز على المبدع أو المشاهد والمتلقى.

والحبكة من منظور أنها عنصر من عناصر صناعة العمل الفنى، تشير دائماً إلى الحدث، وإلى الشكل، والبنية، أو قد تكون تشكيلة من كل هذه العناصر مجتمعة. ولكن الذين ينظرون إلى الحبكة بمنظار الاستجابة النفسية والانفعالية، لكل من الجمهور أو القراء، يبحثون عن الانطباع، ومعنى الوحدة، أو الهدف أو أية استجابة أخرى تكون من هذا القبيل. وفى ضوء منظور الحبكة الأخير هذا، يمكن أن يكون أى عنصر من هذه العناصر المختلفة، الكثيرة بمثابة هذه النوعية الدقيقة الموجهة.

ولكن نقاد مدرسة شيكاغو المعاصرة حاولوا ـ من منظور الواقع المشاهد ـ وليس من منظور الإبداع ـ توسيع ذلك المصطلح بدرجة كبيرة. وعلى كل حال، فقد سيطر معنى الصناعة على هذا المصطلح، من حيث استعماله العام، أو إن شئت فقل: سيطر عليه عنصر التشكيل، فى معظم الأعمال النقدية، ومن هنا يجب أن ينصب ذلك على تناولنا لهذا المصطلح، من هذا المنظور.

وأرسطو هو الذى أطلق على الحبكة عبارة **محاكاة الحدث** وعبارة ترتيب الحوادث [1] كما طالب أرسطو بأن يكون الحدث الذى تجرى محاكاته كاملاً، بمعنى أن تكون لمثل هذا الحدث بداية؛ أى **ذلك الذى لا يتبع أى شىء آخر بفعل الضرورة أو قانون السببية، وإنما يمكن أن يكون بعده شىء طبيعى**، كما أطلق أرسطو اسم الوسط على ذلك الذى حدده أرسطو أيضاً على **أنه ذلك الذى يتبع شيئاً، كما يتبعه شىء أيضاً**. كما قال أرسطو: إن ذلك الكل يجب أن تكون له أيضاً نهاية تجىء طبيعية حسب تطور المشاعر أو بغتة بظهور حدث مفاجئ. وقد ذهب المنظرون الاتباعيون إلى أن الخاتمة الموفقة يجب أن تثير الدهشة، على أن تكون محتملة الحدوث، وأن تكون تامة، أى أن تكشف بوضوح عن مصير كل الشخصيات فى المسرحية. ولكن بعض المجددين الثائرين على

(١) Aristotle. Poetics. Ch. 4

التقاليد، ينهون تمثيلياتهم أحياناً، بلا حل إيجابى أو سلبى، ويكتفون بخلق جو من الاستفهام، والغموض، والقلق، والضياع، ويغرقون المشاهد فى أحاسيس غريبة ومتناقضة وبذلك يهملون تسلسل الأحداث وترابط الحبكة ليركزوا على الإثارة العاطفية والفكرية. ولكن أرسطو عرف النهاية بأنها: **ذلك الذى هو نفسه يجئ مجيئاً طبيعياً بعد شئ آخر، سواء أكان ذلك المجئ بحكم الضرورة، أم بوصفه قاعدة، ولكنه لا يأتى بعده شئ**. يضاف إلى ذلك أن أرسطو طالب بأن تكون للحبكة وحدة، بمعنى أن **تحاكى الحبكة حدثاً واحداً**، وأن يكون ذلك الكل ـ الذى هو الاتحاد البنائى للأجزاء الداخلية فيه ـ على نحو تؤدى فيه، إزاحة أو إبعاد أى جزء من أجزائه عن مكانه، إلى تفكيك ذلك الكل وإثارة الاضطراب فيه.

وقد قابل أرسطو هذه **الحبكات المحكمة بالحبكات غير المحكمة** التى تلى الأحداث فيها بعضها بعضاً بلا أى ترابط محتمل أو ضرورى. كما ميز أرسطو أيضاً بين الحبكات البسيطة، والحبكات المعقدة المتشابكة، وقال عن الحبكة البسيطة: إنها هى تلك التى يتغير المصير فيها دون حدوث أى انعكاس فى الموقف، وبدون حدوث أى شكل من أشكال التعرف. وقال: إن الحبكة المعقدة هى تلك التى يكون تغيير المصير فيها مصحوباً بانعكاس الموقف أو تعرفه أو بهما معاً. ويعرف أرسطو انعكاس الموقف بأنه التحول الذى يطرأ على الموقف فيجعله عكس ما هو عليه، كما يعرف التعرف بأنه التغير من الجهل إلى المعرفة. ويضيف أرسطو أن كلا من الانعكاس والتعرف يجب أن يكونا نابعين من **البنية الداخلية للحبكة كى يصبح ما يلى ذلك نتيجة ضرورية محتملة للحدث السابق له**.

وعلى كل حال فإن الحبكة قد تكون على السطح فى بعض الأعمال، بينما يتم التخلص من بقية عناصر الرواية الأخرى. وإذا كان المعتاد هو أن تكون الروايات التى من هذا النوع، متدنية المستوى، فليس معنى ذلك إصدار حكم عام مطلق بذلك على الروايات كلها، التى تكون من هذا النوع، لأن التركيز على الحبكة ينصب فى مثل هذه الحالة على المفهوم، أو إن شئت فقل إنه يعتمد على ذلك الذى يريد الكاتب قوله. هذا يعنى أن الكاتب قد يضع الحبكة، فى بعض الأحيان، فى المرتبة الثانية بعد العناصر الأخرى، وبذلك لا يعلق المؤلف أهمية كبيرة على الحبكة بوصفها وسيلة من وسائل التعبير والوحدة فى العمل القصصى. وهنا تتحول الحبكة إلى مجرد مشجب يعرض عليه المؤلف بضاعة أخرى أقيم.

ولكن قياس أرسطو لعمق الحبكة منصب على **إذا كانت حادثة من الأحداث الواردة تعد عقبة سابقة أو لاحقة**. وهذا يدل على أن أرسطو يتخذ من السببية مفهوماً أساسياً، ومع ذلك، فقد قدم من الحجج ما يدين الفن الآلى إن صح التعبير. وتوضيحاً لذلك، أعلن أرسطو على الملأ أن الحدث الواحد، أو إن شئت فقل الكل الكامل، هو الذى تكون له بداية ووسط ونهاية سيكون مثل الكائن الحى فى وحدته.

ولكن همفرى هاوس Humphry House له رأى وجيه ينطوى على بعض المبررات، عندما يقول: إن الحادثة، عند أرسطو، هى الوسيلة التى تتحقق بها الحبكة. معنى ذلك، أن هاوس يفسر عبارة أرسطو التى تقول: **إن الشاعر ينبغى أن يخطط أولاً إطار الحبكة العام فى المقام الأول ثم يبدأ بعد ذلك فى ملء هذا الإطار العام بالأحداث وتكبير التفاصيل** على أنها تعنى أن الشاعر ينبغى وفى المقام الأول، أن يخطط الإطار العام ثم يملأ ذلك الإطار العام بالأحداث بعد عملية التخطيط تلك. وهذا التخطيط المسبق، هو ما قال عنه عمر العبار **أفكار مشوشة فى البداية، يعانى صاحبها من جراء تنظيمها وجمعها** . ولكنها أسفرت فى النهاية عن قصيدته نجوى. وهذا هو ما ذهب إليه عبدالرحمن القعود فى قصيدته **وأنا طفل لم أحذق بعد فنون النثر** التى تعد الحادثة فيها أساساً للحبكة فقد رأى حلماً ذات ليلة، استيقظ على إثره ليكتب القصيدة فى صبيحة اليوم التالى، ويجعل إطارها العام الواقع والأسطورة والحلم، ويجعل من الحلم أداة تقوم عليها وحدة ذلك الإطار، بل ووحدة القصيدة نفسها. وقد أصر أرسطو، بل إنه أكد أيضاً **أن الشاعر ينبغى أن يكون صانعاً للحبكة.. ولأن الشاعر صانع فهو يحاكى، كما أن ما يحاكيه الشاعر إنما يكون هو الأحداث.** ولكن هاوس، يؤكد على أن «إيراد الأحداث» أو إن شئت فقل تحقيق الحبكة من حيث الأحداث إنما يشكل النشاط الأساسى للشاعر بوصفه صانعاً.

وربما نبع موقف أرسطو هذا من تسليمه **بالمحاكاة** بوصفها غريزة فكرية إنسانية أساسية ليس الشعر ومعه الموسيقى والرسم والنحت إلا دلائل عليها. وعلى كل حال، فإن تجديد أرسطو هذا، الذى جاء على العكس مما ذهب إليه أفلاطون، ما هو إلا تعريف جديد لمصطلح المحاكاة لا بوصفها واقعاً حسياً، كما جاءت عند أفلاطون، وإنما بوصفها تمثيلاً للعالميات. والواقع أن أرسطو وهو يتطرق إلى مصطلح العالميات هذا لم ينصرف، عند تعريفها، إلى الكيانات الميتافيزيقية مثلما ذهب أفلاطون، وإنما قال: إنها هى الأنماط الأساسية التى

يتسم بها كل من الشعور والفكر الإنسانى والحدث، الذى قال أرسطو: إن الوقائع المكونة له، يجب أن تلى بعضها بفعل السببية والاحتمال. بل إن أرسطو زاد على ذلك أن العالميات ليست حكراً على الفلاسفة وحدهم.

ومسألة تمييز الحبكة عن **القصة** أمر جد شاق. والكاتب الإنجليزى إى. م. فورستر forester، فى كتابه **عناصر الرواية** يقول: إن القصة ما هى إلا سرد للأحداث بحسب ترتيب تسلسلها الزمنى. ويقول عن الحبكة إنها أيضاً سرد روائى للأحداث ولكن التركيز فيها يكون على السببية. ومن رأى فورستر أيضاً أن القصة لا تثير فينا سوى الفضول، على حين تحتاج الحبكة منا إلى الذاكرة والذكاء. ولكن هاوس يستطرد فى توضيح ذلك قائلاً: فى البداية تكون القصة على غير هدى ولا شكل لها. وتكون مأخوذة فى أغلب الأحيان، من التراث أو من مصدر غريب.. ثم تأتى بعد ذلك العملية الجادة لتحويل تلك القصة إلى مسرحية أو ملحمة. وعملية الصناعة هذه هى تحويل القصة إلى حبكة.

وإذا كان البعض يقولون: إن المعنى الحرفى لكلمة الحبكة Plot تعنى الزيادة عن طريق الإضافة المتدرجة [1]، فذلك يعنى أن الحبكة يمكن أن تبدأ بأى شىء - كأن يكون ذلك شخصية أو تيمة، أو مشهدا من المشاهد، أو حتى مجرد كلمة واحدة. وعن طريق التعاظم والازدياد تبنى الحبكة وتتحول إلى حبكة بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة.

ويثور، بين النقاد، منذ مطلع القرن التاسع عشر، جدل كبير حول السمو الذى يخص به أرسطو الحبكة دون الشخصيات. وينصب هذا الجدل على الدفاع عن الشخصية الفاعلة الرئيسية، بوصفها الجانب الحركى، الفاعل فى الرواية أو الدراما، بينما تشكل الحبكة الجانب الميكانيكى الآلى، فى كل من الرواية والدراما. ومن بين هؤلاء النقاد إدوارد أوبريان Edward O'Brien الذى يقول فى مجال حديثه عن القصة القصيرة: إن حبكة القصة تكون بنائية. أما حدث القصة، بوصفه مقابلاً للحبكة، فما هو إلا أمر من الأمور الديناميكية الحركية.. والحبكة ليست سوى وسيلة لغاية [2].

وربما كان هنرى جيمس Henry James هو أفضل من يقف بين هذين

---

(١) Frederick Brown. Where do you get your Plot. Mystery Writer's Handbook. p. 37.

(٢) Edward O'Brien. The Short Story Case Book. 1935.

الاتجاهين، إذ يقول: أنا لا أتخيل وجود التأليف فى إطار سلسلة من الكتل، ولا أتصور، أن أجد فى أية رواية من الروايات التى تستحق المناقشة، مقطوعة وصفية لا تكون روائية فى قصدها، ولا مقطوعة حوارية لا تكون وصفية فى قصدها، ولا لمسة من لمسات الحقيقة مهما كان نوعها لا تشارك فى طبيعة الحادثة، أو وجود حادثة لا تستقى اهتمامها من أى مصدر آخر غير المصدر العام الوحيد لنجاح العمل الفنى ـ ألا وهو أنه يكون توضيحاً ـ ترى، ماذا يمكن أن تكون الشخصية غير تصميم الحادثة؟ وماذا يمكن أن تكون الحادثة غير توضيح الشخصية [١].

ولعل هنرى جيمس عندما استعمل مصطلح التوضيح كان يشير به إلى مصطلح المحاكاة عند أرسطو.

أما نقاد المدرسة الأمريكية، وبخاصة فى شيكاغو، فقد عملوا جاهدين لتوسيع مفهوم الوحدة العضوية للحبكة. وها هو، رونالد كرين Ronald Crane، أحد هؤلاء النقاد يقول: إن شكل أى حبكة من الحبكات المعلومة ليس سوى وظيفة من وظائف الارتباط بين ثلاثة متغيرات، يفترض أن العمل الفنى المكتمل يحققها فى أذهاننا، على نحو متماسك وبشكل مطرد [٢].

وهذه المتغيرات: هى (أ) التقدير العام الذى نستحث على تكوينه.. عن طابع البطل الخلقى وقراره... (ب) الأحكام التى نستدرج لتكوينها أيضاً عن طبيعة الأحداث، التى تحدث للبطل فى واقع الأمر.. أى من منظور إن كانت تلك الأحداث تترتب عليها نتائج مفرحة أو مؤلمة للبطل.. سواء أكان ذلك الفرح أو ذلك الألم دائمين أم مؤقتين.. (ج) ثم الآراء التى تستدرج لتكوينها عن مدى مسئولية البطل ونوعيتها، وعما يحدث له.

بول جودمان Paul goodman، ناقد آخر من نقاد مدرسة شيكاغو يقول: إن أية منظومة مكونة من أجزاء، تتصل وتستمر، وتتغير من البداية للنهاية [٣] ما هى إلا حبكة، بل إنه يذهب إلى أبعد من هذا، عندما يطبق ذلك التعريف على المقطوعات الشعرية القصيرة، بأن يجعل ذلك التعريف يشير إلى الإيقاع، ولغة الشعر والتصوير الفنى فضلاً عن الأحداث.

(١) Henry James. The Art of Fiction. 1884.
(٢) Ronald S. Crane. Critics and Criticism, (1952).
(٣) Paul Goodman. The Structure of Literature. (1954)

وهذه الآراء برغم تباينها واختلافها، تشترك كلها فى تركيز اهتمامها على الترتيب أو المنظومة أو البنية، ويتفق النقاد جميعاً على أن المنظومة ليست سوى مجرد تعريف حدى ضيق، وتكاد تجمع أغلبية النقاد على أن منظومة الأحداث، ما هى إلا وصف مبدئى ومن ثم فهم يريدون لهذه المنظومة أن تشمل على أكثرمن ذلك.

ومن الواضح أن الحادثة فى حد ذاتها، لا تصنع حبكة، كما أن وجود حادثتين أو أكثر لا يكفى أيضاً لأن تصنع حبكة، ولعل السبب فى ذلك هو أن مفهوم الحبكة يشير إلى علاقة. فضلاً عما ينطوى عليه من السببية ـ بين الأحداث. وعليه، يمكن أن نخلص إلى أن الحبكة عبارة عن تركيبة ذهنية، عن العلاقة الموجودة بين أحداث الدراما أو الرواية، وأن الحبكة فى ضوء ذلك، تعد من ناحية مبدأ إرشادياً للمؤلف، وسيطرة تنظيمية بالنسبة للقارئ من ناحية ثانية. وبذلك تصبح الحبكة شيئاً يدركه القارئ على أنه هو الذى يعطى العمل الفنى بنيته ووحدته. وهنا قد تكمن كبرى العقبات، وسبب ذلك هو أن بيرسى لوبوك percy lubbok، يورد فى كتابه الذى عنوانه مهنة القص، حججاً تؤيد صعوبة احتفاظ القارئ، فى ذهنه، بأحداث الدراما أو أحداث الرواية، وأن القارئ يكاد يستحيل عليه أن يحتفظ، فى ذهنه، بالعمل كله، على نحو يتمكن معه من دراسة مبدأ التوحيد والبناء فى مثل هذا العمل.

وبإمكاننا الوقوف على مدى صعوبة هذه العملية، إذا ما درسنا شكلاً بعينه من أشكال البنية الروائية، وأنا أعنى بالشكل الذى من هذا القبيل هنا، القصة الحاوية، أو إن شئت فقل نوعية العمل الذى تنتظم فيه حادثة، أو مجموعة من الأحداث، داخل إطار يكون هو نفسه داخل إطارحاكم أكبر منه. ومع ذلك تظل مسألة اللحظة التى يتحول الإطار عندها إلى حبكة أو مجرد جزء منها، مسألة حرجة. من ذلك مثلاً أن العمل الذى كتبه بوكاشيو (١) Boccacio تحت العنوان: النهارات العشر (٢) Decameron ليس سوى مجموعة من الحكايات التى ترويها

(١) بوكاشيو (١٣١٣ - ١٣٧٥) تشبع بالنزعة الإنسانية، وابان عن خواطره ومواقفه من الحياة وهمومها فى كتابه النهارات العشرة وهى مجموعة من مائة اقصوصة يتجلى فيها، فى اوضح الملامح، النموذج الكامل للسرد الحى والطريف.

(٢) النهارات العشر DECAMERON منتخب حكايات للكاتب بوكاشيو الفه فى الفترة بين ١٣٥٠، و١٣٥٥م وجمع فيه مائة اقصوصة رواتها خلال عشرة أيام سبع نساء وثلاثة فتيان، وقد مهد له المؤلف بمقدمة أبان فيها، باسلوبه الطريف، أن الهدف من الكتاب هو التخفيف من شقاء المحبين، وبخاصة النساء، وبداه بالإشارة إلى وباء الطاعون الذى اجتاح فلورنسا وإيطاليا فى=

إحدى الجماعات فى ظروف معينة، وليس لهذا العمل حبكة إطارية روائية على الإطلاق، ولعل السبب فى ذلك هو أن مؤلف هذا العمل لا يقدم شيئا من الظروف التى تنشأ الحكايات منها.

خذ أيضا ذلك العمل، الذى كتبه شوسر Chauccer، الشاعر الإنجليزى، تحت عنوان **حكايات كنتربرى** الواقع أن ذلك العمل، يحتوى على قص داخل إطاره العام، وأنا أعنى بذلك، أن شوسر حول الحجيج النصرانيين إلى أشخاص، كما أورد لرحلة الحجيج أنموذجا، أو إطارا، إن صح التعبير، فضلا على أنه يقدم الصراع أيضا داخل إطار هذه الرحلة[1]. يضاف إلى ذلك أن الحكايات بحد ذاتها، إنما تتبع، ولو فى بعض أجزائها، من الأحداث التى تحدث داخل ذلك الإطار. ومع كل ذلك، يصعب علينا أن نقول: إن لهذا العمل حبكة إطارية بالمفهوم الذى أوردناه هنا[2]. ولكن ذلك لا يمنع من تحول الإطار إلى حبكة فى بعض الحالات الأخرى خذ، على سبيل المثال، رواية **الحوت الأبيض** التى كتبها

= العام ١٣٤٨، مشيرا إلى الرعب الذى اجتاح الناس من جراء المرض وفتكه بالسكان، وقد توقف بوكاتشيو فى بعض الأحيان عند اثر الطاعون فى تصرف الناس، وتهافت اخلاقهم، وما ابتعثه فيهم ذلك المرض من اضطراب وتحلل من قيود الفضائل وقد نجم عن الخطر الداهم انتظام جماعة من سبع سيدات وثلاثة فرسان، غادرت المدينة والتجات إلى دار جميلة فى الضواحى هربا من العدوى، وهناك قررت الجماعة ان يتولى كل واحد من العشرة رواية حكاية حسب موضوع تقترحه الحسناء المكلفة بالسهر على راحة الجماعة.

(١) الإطار العام الذى ينتظم الحكايات كلها يتلخص فى الحج إلى قبر القديس توما فى مدينة كنتربرى، فيتخيل الشاعر نفسه برفقة ثلاثين شخصا من مختلف المستويات الاجتماعية قد التقوا فى نزل «تابار» فى ضواحى لندن قبل انطلاقهم إلى مقام القديس وهم يتالفون من فارس وابنه وخادمه وراهبتين واربعة كهنة، وراهب، ومتسول، وتاجر، وطالب من اكسفورد، وضابط من القائمين على أمر العدل، وبزاز، وبحار، وحائك. وقد اقترح صاحب النزل على كل هؤلاء أن يروى كل واحد منهم حكايتين فى الذهاب وحكايتين فى الإياب لتخف مشقة السفر عليهم. وقد وعد صاحب النزل المبرز من هؤلاء الناس بغداء فاخر فى النزل وبذلك ينطلق الكتاب وتتالى الحكايات غير انها لم تبلغ العدد المقرر لاقتصارها على إحدى وعشرين حكاية كاملة وثلاث ناقصة. ويجمع الدارسون على أن هذا الكتاب هو أهم كتب شوسر على الاطلاق وقد جاء الكتاب مليئا بالعناصر المكونة للمجتمع الإنجليزى فى القرن الرابع عشر، كما تتضح من خلاله انماط الحياة، وانواع النشاطات البشرية، واساليب التفكير، والمواقف من القضايا الميتافيزيقية البعيدة. ويتفق الدارسون أيضا على أن لغة شوسر فى هذا الكتاب بلغت مستوى رفيعا من الإتقان، إذ ركزها شوسر على اسس من القواعد والوضوح لتصبح من بعده قادرة على الإبانة التحليلية العميقة الدقيقة.

(٢) فى مجموعة الحكايات التى وضعها الشاعر والكاتب جيوفرى شوسر، ونظم قسما كبيرا منها، ونثر الباقى، ذهب بعض النقاد إلى القول إن شوسر تاثر بالقصاص الإيطالى بوكاشيو وأن شوسر استقى إطاره العام الذى انزل فيه هذه الحكايات من بوكاشيو ايضا ولكن نقادا آخرين يزعمون أن حكاية واحدة من المجموعة قريبة الشبه بالعمل القصصى العظيم الذى كتبه بوكاشيو.

ميلفل Melville الروائى الأمريكى: فى هذه الرواية نجد الروائى، أو إن شئت فقل القاص له مشكلته الخاصة، علاوة على أن الحدث، الذى يتناول آهاب Ahab (الحوت)، يصبح بشكل أو بآخر، عنصرا فى مشكلة الراوى نفسها. ولو قدر لصاحب رواية **ملكة الجمال** أن يكملها، لجاءت بلا حبكة حقيقية، وإنما بنية رمزية مفاهيمية عوضا عن ذلك، ولكن هذا الشكل من أشكال البنية يثير قضية نقدية أخرى تتعلق بالحبكة أيضا.

يقول نقاد كثيرون إن التيمة، أو بالأحرى، المفهوم الفلسفى، يمكن أو يجوز أن يصبح بمثابة الأساس من الحبكة. وترتيبا على ذلك، يصبح فى عرف المؤكد أن الحدث، الذى هو شكل من أشكال المحاكاة فى الحبكة ينبغى ألا نجرده من ثراء تعقيده وتشابكه، بل يجب أن نؤكد على أن المادة الخام، التى تصنع منها الحبكة، ليست هى المفاهيم والعبارات الفلسفية، وإنما تصنع من الصراع والحدث أضف إلى ذلك، أن بعض النقاد لا يعرفون الحبكة فى القصة الرمزية بوصفها (الحبكة) تجريدات مفاهيمية تمثلها الشخصيات، وإنما يعرفونها، من منظور أن تكون الشخصيات وأحداثها مستقلة تماما عن التحقيقات المفاهيمية التى تمثلها تلك الشخصيات والأحداث.

وتأسيسا على ذلك، لو قدر لنا أن نصنع موجزا لمسرحية «**كل إنسان**» على غرار موجز الحبكة الذى أورده أرسطو عن ملحمة الأوديسة[1]، والذى لم يعط الممثلين فيه أسماءهم، لو فعلنا ذلك، نكون قد ابتعدنا كثيرا عن التجريد الذى تنطوى عليه الحبكة. ومن هنا يمكن القول: إن الحبكة، ما هى إلا تركيبة يترجم بها مؤلف القصة الرمزية، مفاهيمه إلى شكل درامى أو شكل روائى، ولكنها (الحبكة) لا تشارك فى المفهوم الذى يعبر عنه الفنان من خلالها.

---

(١) قصيدة ملحمية تنسب إلى هوميروس الشاعر اليونانى القديم. وتنقسم هذه الملحمة إلى ثلاثة اقسام هى: رحلة تلماك للتفتيش عن ابيه عوليس ويروى الشاعر فى القسم الثانى تفاصيل رحلة عوليس ومغامراته وما لاقاه فى البحار والجزر من عراقيل ومخاطر منذ مغادرته طروادة أما القسم الثالث فيتناول الشاعر فيه رجوع عوليس إلى بلاده وتخلصه من منافسه على زوجته واسترداد ملكه ويقسم الدارسون هذه الملحمة إلى أربعة وعشرين نشيدا أصغرها يصل طوله إلى ٣٣٠ بيتا من الشعر ويزيد اكبرها على ٦٠٠ بيت. ويقال إن هذه الملحمة ليست من صنيع الارتجال والعفوية، وليست ثمرة مخيلة شاعر أو شعراء فحسب، وإنما هى نامية من جذور عميقة من القصائد والأساطير والروايات والحكايات الشعبية، واجمعوا على أنها متاخرة من حيث تاريخ وضعها عن الإلياذة لأنها تمثل حضارة مرفهة وينطلق ابطالها من عواطف إنسانية رقيقة بعيدة عن بدائية أبطال الإلياذة وخشونتها، وغلبت على لغتها الفاظ معبرة عن مختلف الأحاسيس وقضايا الفكر، وانتهوا بعد دراسة منهجية للمضمون والاسلوب، إلى القول إن الإلياذة وضعت فى النصف الثانى من القرن الثامن ق. م. فى حين أن الاوديسة بدأت برؤية النور فى مطلع القرن السابع ق.م.

وهذا يعيدنا إلى وجهة النظر، التى ترى الحبكة على أنها عنصر من عناصر توحيد الحدث والسيطرة عليه فى العمل الفنى. ومن المفيد هنا، أن نعرف الحبكة على أنها سلسلة من الأحداث المنظمة المتداخلة التى تمضى قدما بسبب تفاعل القوى مع بعضها من خلال تصارع القوى المتعارضة طلبا للذروة والنهاية [1]. والتركيز فى وجهة النظر هذه ينصب على الحدث، وليس على الصراع[2] بوصفه العنصر الذى يقوم بتوحيد الحدث. ومن هنا، يصبح أساس الحبكة متمثلا فى أربعة أنواع من الصراع هى: صراع الإنسان مع قوى الطبيعة[3]، صراع الإنسان مع أخيه الإنسان، ثم صراع الإنسان مع نفسه، وأخيرا صراع الإنسان مع جانب مفهومى وتشخيصى فى ترتيب الأشياء، كما هو الحال فى القدر [4] والمصير.

ونحن عندما نتناول الحبكة، من منظور الصراع الرئيسى نجد أن عناصرها تتمثل فى: (أ) الشرح [5] الذى ينصب بالدرجة الأولى على إرساء الموقف الذى

---

(١) المعنى السائد لمصطلح الذروة هو نقطة الاهتمام أو التوتر الأقصى، فى سلسلة متدرجة من الأحداث، أو الأفكار، التى تشكل الأزمة أو نقطة التحول فى الرواية أو المسرحية، ويتجلى ذلك فى سقوط آدم فى ملحمة الفردوس المفقودة التى كتبها الشاعر الإنجليزى جون ميلتون، كما تتجلى أيضا فى مقتل الملك فى مسرحية ماكبث التى كتبها شكسبير.

(٢) لو أنى رددت على مسمعك العبارة «صبى يخطب صبية وتقبل الصبية من أول مرة لأحسست أن هذا هو المجرى الطبيعى للأمور، ومع ذلك يصبح الموقف خاليا من الصراع وبالتالى لا يمكن أن يكون مثل هذا الموقف مسرحية ناجحة ولكن إذا قلت: صبى يريد أن يتزوج فتاة، ووالدى (الفتاة/ أو الفتى) يعارضان هذا الزواج هذا موضوع ينطوى على صراع ومن هنا يمكن أن تكون فى مثل هذا الموضوع بداية لمسرحية ولكن كيف يطور الكاتب المسرحى هذه الفكرة؟ هل يجعل الصبى يتغلب على معارضة الوالدين ويحصل فى النهاية على فتاة؟ إن فعل المؤلف ذلك، فهذا يعطيه مسرحية على غرار روميو وجوليت.

(٣) جرت العادة على تصوير هذا النوع من الصراع، على مسارح القرن التاسع عشر الكبيرة المزودة بالمعدات: فقد كانت تلك المسارح تسمح بتصوير الزلازل والانهيارات الأرضية وما إلى ذلك من الظاهرات الطبيعية تصويرا مؤثرا. وأشهر مثال على هذا النوع من الصراع هو مشهد كعك العيد فى مسرحية كابينة العم توم التى ألفها جورج أيكن، وللمزيد عن هذا الموضوع راجع المشهد السادس من الفصل الأول من المسرحية المذكورة مترجما فى كتاب كتابة المسرحية الذى ترجمه د/صبرى محمد حسن، ونشرته دار المريخ بالمملكة العربية السعودية.

(٤) المقصود بالقدر هنا، قوة غامضة لا يمكن التحكم فيها، وهى التى تحدد مصير كل إنسان وقد تستطيع قلة من الناس، الذين لهم قدرات رؤية خاصة التنبؤ بحدث مقدور (كما هو الحال فى الساحرات الثلاثة فى مسرحية ماكبث) ومع ذلك لا يمكن تحاشى أو تجنب ذلك الحدث المقدر.

(٥) المقصود بالشرح هو ذلك الجزء من الرواية أو المسرحية، الذى يعطى المتلقى المعلومات التى يحتاجها، كى يفهم الموقف الافتتاحى، معنى ذلك أن المتلقى سواء أكان قارئا أم مشاهدا يجب أن يعرف مكان الحدث وزمنه فضلا عن الأسماء والمحطات والعلاقات التى بين الشخصيات «وبخاصة أولئك الذين يكونون على خشبة المسرح، فى المسرحية على أقل تقدير». كما يجب أن يعرف المتلقى أيضا طبيعة الصراع الذى سيدور ويجب تنفيذ ذلك بطريقة تشد اهتمام المتلقى وأفضل الأدوات =

ينطلق منه الصراع ويتطور. ولكن هذا الشرح يؤخره المؤلف فى معظم الأحيان، إلى ما بعد بداية الصراع ثم يقدمه بعد ذلك على نحو متدرج. (ب) استبداء الحدث، أو بمعنى أصح الحادثة التى تدخل القوى المتعارضة داخل الصراع[1].

= التى يستعملها المؤلف لتقديم الشرح هى الحوار والحدث والشرح يجب أن يكون كافيا ومناسبا، وإلا أصابت المسرحية الجمهور بالحيرة والارتباك، ويجب ألا يكون الشرح مطنبا حتى لا يصيب الجمهور بالضجر والسأم والشرح يقدم بطريقتين: مباشرة وغير مباشرة:

الشرح المباشر:

فى هذا النوع من الشرح تدخل، على انفراد، شخصية خاصة لا يكون لها دور معتاد فى المسرحية وتتحدث إلى الجمهور مباشرة، لتشرح المسرحية، وهذه الشخصية يطلق عليها اسم الممهدة ويقول لها الإنجليز Prologue وهى كلمة مشتقة من كلمة لاتينية معناها الحديث التمهيدى وقد تعنى أيضا الكورس أو الجوقة.

الشرح غير مباشر

فى هذا النوع من الشرح لا يلجأ المؤلف إلى الخطاب المباشر مع الجمهور. فهو يبدأ بحدث المسرحية ويسمح للمتفرجين باستخلاص المعلومات اللازمة مما يشاهدونه على المسرح وقد جرت العادة على استعمال الشرح غير المباشر على نحو لا يقبله الناس الآن.

(١) يقولون: البنية المسرحية المقنعة هى التى تقوم على المعادلة التالية:

ش ر + هـ + م=ص

حيث الرمزان ش ر يرمزان إلى الشخصيات الرئيسية أما الرمز هـ، فيمثل الهدف والرمز م يمثل المعارضة بينما الرمز ص يدل على الصراع.

وبفرض أن الفكرة الرئيسية التى لدى المؤلف هى أن: مواطنا يشعر بالاستياء والغضب لأن الحكومة تقترح نزع ملكية منزله، هذه الجملة تصف حالة نفسية، ولكنها لم تتحول بعد إلى أساس لمسرحية لأن المؤلف لا يزال بحاجة إلى رسم الشخصيات الأساسية وتحديدها فضلا عن تحديد المعارضة أيضا.

ترى من يريد المؤلف أن يكون شخصية رئيسية فى مثل هذه المسرحية؟ وهل يريده رجلا أم امرأة أم رجلا وامرأة؟ وهل سيجعلهما كبيرى السن، أم فى متوسط العمر، أم شابين؟ وهل سيجعلهما أثرياء. أم من متوسطى الدخل أم من الفقراء وهل سيجعلهما أذكياء أو متوسطى الذكاء أم غبيين؟ وهل سيجعلهما عدوانيين أم جبانين؟

أما عن الأهداف؟ فما هى الأسباب التى تدفع الشخصية الرئيسية إلى تحدى الحكومة أهو الارتباط العاطفى بالبيت القديم وحديقته المنسقة القيمة؟ أم أنه يرى أن التعويض المقدم غير كاف؟

وعن هدف الحكومة: لماذا تريد الحكومة هذا المنزل بالذات؟ هل لتنشىء فيه مدرسة جديدة أم لتنشىء فيه محكمة جديدة، وسجن للبلدة؟ أم أن الحكومة ستجعل من المنزل مقرا لخط يربط بين المدن؟ أم أن هناك خططا لتوسيع أحد الطرق، أو بناء استاد جديد؟ أم أن المنزل سيصادر لمشروع غامض من مشاريع التجميل فى المدينة، وأن هذا المشروع رسمه أحد المخططين الذين يعيشون على بعد مئات الأميال؟ هذه الأهداف التى ذكرتها وأيضا الأهداف الأخرى الكثيرة التى لم أنوه عنها، قد تكون لها قيم انفعالية مختلفة لدى الجمهور.

وعن المعارضة: من الذى سيمثل المجتمع هنا؟ هل هو شرطى؟ أم قاضى؟ أم العمدة؟ وماذا عن الجيران؟ وماذا أيضا عن بقية أعضاء أسرة الشخصية الرئيسية؟ كل مجموعة من هذه المجموعات، يمكن أن تحتوى أيضا على مجموعة من الشخصيات المتباينة بمعنى أن البعض منها قد يؤيد الشخصية الرئيسية والبعض الآخر قد يعارضها من حيث الهدف من هنا فإن تأمل العناصر (ش ر + هـ + م) الثلاثة وتدوين الملاحظات عنها هو الذى يمكن المؤلف من تحويل الفكرة الأساسية إلى حبكة يمكن تصويرها على خشبة المسرح.

(ج) الحدث المتنامى أو إن شئت فقل إنه الأحداث المنفصلة التى تدفع الصراع إلى التقدم نحو النقطة الحرجة التى يأتى البطل - فى الصراع - عندها، عن وعى أو عن غير وعى، الحدث الذى يحدد مسار الصراع المستقبلى على نحو لا رجعة فيه. وقد يتمثل حدث البطل هذا فى فشله فى التصرف، كما هو الحال فى مسرحية هاملت Hamlet. وبخاصة فى ذلك المشهد، الذى يفشل فيه هاملت فى قتل كلوديوس Claudius أثناء أداء الصلاة والنقاد يطلقون على هذه اللحظة الحاسمة اسم الأزمة، إذ يترتب عليها تغيير اتجاه الحدث. والأزمة [(١)] تصادف الذروة فى معظم الأحيان، وليس بصورة مستمرة. والمقصود بالذروة هنا، هو وصول الحدث إلى أقصى مراحل الاهتمام. وإذا كانت الأزمة تشير إلى البنية، فإن الذروة تشير إلى الاستجابة الانفعالية. (د) حدث السقوط، الذى يقصد به الأحداث أو سلسلة الأحداث العرضية التى ترسى من خلالها، القوة، التى تحدد لها أن تنتصر، أسباب تسودها (هـ) النهاية أو الخاتمة التى يقصد بها الأحداث أو سلسلة الأحداث العرضية، التى يتحدد فيها، على الفور، الصراع الذى يستثار عن طريق حدث الاستبداء. ويجوز أن نأخذ الحبكة الموحدة من منظور أنها تكون حلزونا صاعدا، بمعنى أن تقرير الصراع فى الحبكة التى تكون من هذا النوع، يعيدنا إلى موقف يتشابه فى استرخائه، أو إن شئت فقل، فى توازن قواه، ولكنه لا تتشابه فيه الطبائع الدقيقة لتلك القوى أو مع نفس الخط الذى يسير عليه عنصر الشرح.

---

(١) للمزيد عن هذا الموضوع راجع كتاب RAYMOND HULL. HOW TO WRITE A PLAY 1983

المراجع

- G. H. Grabo. The Technique of The Novel (1988).
- E. Muir. The Structure of the Novel (1988).
- H. D. F. Kitto. Gr. Tragedy (1939).
- R. A. Brower, “The Heresey of Plot” ElE (1951).
- H. House. Aristotle’s Poetics (1956).
- W. C. Booth, The Rhetoric of Fiction (1961).
- E. Olson, Tragedy and the Theory of Drama (1961).

٢- التطبيق

١- إخفاء الحبكة إبرازا للموضوع:

من الكتاب من يجعل الحبكة تطفو على السطح مستهدفا من وراء ذلك التركيز على المضمون، ومنهم من يجعلها تتداخل مع بقية العناصر الأخرى تداخلا محكما ضمن إطار قصصى فذ يصعب معه على القارئ أن يقف على خيوطها إلا بعد جهد جهيد، ومن المؤلفين من ينطلق من مجرد موقف وحسب لخلق انفعال. ويذهب بعض مؤلفى روايات الغموض إلى أن الحبكة يمكن أن تنطلق من لا شئ أو من مجرد كلمة وبلا ترتيب سابق. ومن الكتاب من ينطلق من مجرد حدث واحد فقط ليصنع منه رواية، فضلا عن القيمة الوظيفية للحبكة بوصفها أداة للتعبير.

وفوزى دسوقى خليفة فى روايته **أحداث اليوم العشرين** وجين ستافورد Jean Stafford فى قصتها التى عنوانها **فى حديقة الحيوان** من فرسان الاتجاه الأول. ومن يقرأ هذين العملين يدرك قدرا كبيرا من تأثير الرواية والقصة، فضلا عن قدر كبير أيضا من معناهما دون أن يدرك أن لهذه الرواية أو لهذه القصة حبكة بل ربما ذهب القارئ إلى أبعد من ذلك ليزعم أن رواية فوزى دسوقى خليفة ليست سوى حكاية رجل يتذكر فترة زمنية لها مغزى فى حياته وأن قصة جين ستافورد حكاية امرأتين تتذكران فترة زمنية مؤلمة من طفولتهما. أو أن يقول: إن هذه الرواية وتلك القصة من الأعمال التى يعتمد تأثيرها على كتابتها بصورة متقنة ومحكمة، فضلا عن أمانة مثل هذه الأعمال وصدقها فى التعبير عن الأحزان.

وأنا أقول لهؤلاء القراء الذين ينحون هذا المنحى: أن الحبكة فى هذين العملين قد عملت عملها دون أن يكتشفوها. وهذا يعنى بالتبعية أن الكاتبين قد نجحا بكل المعايير فى إخفاء وسائل تعبيرهما بمهارة وحذق.

وحبكة رواية أحداث اليوم العشرين شأنها شأن قصة فى حديقة الحيوان، معكوسة بمعنى أن الحبكة لا تبدأ عندما تبدأ القصة، كما أن الفصل الأول من الرواية يعد جزءا من نهاية الرواية. كما أن المشهد الأول من قصة فى حديقة الحيوان يعد جزءا من نهاية القصة. يضاف إلى ذلك، أن انتباه القارئ فى مشاهد الحنين إلى الماضى فى الرواية، يتجه فى بعض منها إلى النقطة التى يفترض أن الحبكة تبدأ عندها. كما أن مشهد الحنين إلى الماضى، فى قصة جين ستافورد، والذى يبدأ بذكر مدينة آدمز Adams يشد انتباه القارئ إلى النقطة التى يفترض أن الحبكة تبدأ عندها.

وبرغم أن مسألة الإمساك بخيط الحبكة طمعا فى دراستها، تدخل فى عداد أعمال العنف الذى نمارسه على الرواية أو القصة، فإن هذه الطريقة تظل بمثابة أقصر الطرق إلى اثبات وجود الحبكة. ناهيك عن الحبكة، عندما يحكم صاحبها نسجها نسجا محكما ومتقنا فى روايته أو قصته.

وإذا كانت هذه العملية أمرا لا مفر منه، ترى ما هى حبكة رواية **أحداث اليوم العشرين**؟ وإذا كان لى أن أجيب على هذا السؤال فإن حبكة رواية أحداث اليوم العشرين تسير على النحو التالى: يحمل يوسف حقيبة وخيمة ليقطع رحلته خلال تسعة عشر يوما إلى فيما وراء التلال المنخفضة (إلى مكان ناء منعزل.. ليس مدينة ولا قرية.. إنها عزلة أبحث عنها منذ سنين) بحثا عن (حيث الحياة الأفضل) تحقيقا لحلم يراوده منذ زمن طويل، ولأن يوسف من محبى الشاى الذى هو المشروب الوحيد طوال الرحلة فقد دخل إلى أحد المقاهى ونظرا لأنه بدأ يقرأ فقد طلب من الجرسون (صبرى) تخفيض صوت المذياع ولكن الجرسون يرفض ذلك نظرا لأن صاحب المقهى ذئبى النظرة كان أصم.

ولأن صاحب المقهى كان أصم راح يزيد من صوت المذياع وهو ما أثر على صبرى لأن رأسه كاد ينفجر. ولأن تضارب المصالح أدى إلى مشاجرة بين كل من الجرسون وصاحب المقهى، فقد أدى ذلك إلى انضمام صبرى إلى يوسف لأنه مثله غير راض عن حاله.

وبعد مسيرة ثلاثة أيام يصل كل من يوسف وصبرى، الجرسون، والجندى

سابقا، إلى واحة على طريقهم إلى مكان بكر.. **لم تمسه مستقعات المدينة أو غبارها وسعارها.. والحياة هناك لاتزال بتولا.. عذراء** ويصحبهما عطوة لأنه علم منهما أن ذلك المكان الذى يقصدانه خلو من النساء اللائى كن فألا سيئا لهم.

وبعد أن يسدل الليل أستاره عليهم ولأنهم تناهى إلى مسامعهم عواء ذئابه، وتعالت أصوات تلك الذئاب، ولأنهم سمعوا صوتا بشريا يستغيث فقد اتجهوا صوب مصدر الصوت ليخلصوا سليم عبدالمنعم (راشد متولى) من براثن الذئاب التى يقتل صبرى منها واحدا بمسدسه.

ولأن راشد أخفى حقيقة شخصيته فى البداية فقد جعل الآخرين يرتابون فى تحركاته ويرصدونها - وبخاصة صبرى - أملا فى الاحتياط للمستقبل ويكابر رشدى ويعاند، ويؤدى ذلك إلى اصرار أكبر على كشفه حقيقته ولأن بطاقته الشخصية سقطت منه وعثر عليها صبرى، فقد أدى ذلك إلى مواجهة راشد بحقيقة أمره وأنه كان واحدا من السفاحين القتلة الخارجين على القانون، لصوص الماعز والمعتدين على ممتلكات الغير، الطامعين فى الثروة حتى من طريق الحرام.

وبعد أن يفضل عطوة البقاء فى ربوع قبيلته لأن الشيخ عبدالقادر أو عز له بذلك يسقط صبرى ميتا لأن عقربا لدغته، ومع أنه قتلها إلا أن قتله لها جاء متأخرا. وبسبب غياب هاتين القيمتين «عطوة وصبرى» يتيه رشدى عجبا ويشتط فرحا ويروح يكشف عن المزيد من تكوينه الدنىء ويخطف ذهب المدينة بصره، ويستثير جشعه ويروح يجمع ويجمع ولأنه هم بالخروج بالذهب من المدينة فقد عارضه الحراس، ولأنه لا يحترم حقوق الغير ولا يقرها فقد أفلح فى الخروج عنوة بالذهب بعد أن قتل واحداً من الحراس وأدى ذلك إلى أن يطارده بقية الحراس ثم يعيدونه إلى داخل المدينة ليشنقوه فيها، ويبقى يوسف والجمل حيث بدأت البداية المعكوسة للحبكة.

وحبكة قصة **فى حديقة الحيوان** كما يلى: تصل شقيقتان يتيمتان لتعيشا مع امرأة تدير مثوى[(١)] من المثاوى، ولكن السيدة بليسر Placer مديرة ذلك المثوى، تشقى هاتين اليتيمتين **من جراء** إشرافها المستبد، ظناً منها أنها أقوم من الآخرين ويترتب على ذلك أن تسعى اليتيمتان مؤقتاً إلى الهرب عن طريق

(١) المثوى: بيت يقدم فيه الطعام (والمنامة عادة) للنزلاء بثمن اسبوعى او شهرى محدد.

مصادقتهما للسيد ميرفى Murphy راعى الحيوانات ورسام الكاريكاتير الذى رسم القديس فرنسيس **ونظراً لأن** ميرفى يعرف ما تكابده الشقيقتان على يدى السيدة بليسر فقد أعطى اليتيمتين كلباً يؤنس وحدتهما، **ولما كانت** السيدة بليسر ترى فى الحب الفطرى للإنسان أو الحيوان انتقادا لتزمتها الشديد، فقد راحت تدمر العلاقة التى بين اليتيمتين والكلب عن طريق إفساد ذلك الوحش المسكين، **وعليه** وعندما يدرك ميرفى أن تلك المشعوذة قد أحبطت إحسانه، نجده ينضم إلى الطفلتين فى محاولة، على غرار محاولات دونكيشوت، أملاً فى تصحيح الأمور مرة ثانية.

ولأن ميرفى جرؤ على التمرد على استبداد تلك المرأة الخبيثة (لكنه شديد) فقد أطلقت الكلب الذى أفسدته ليقتل شانون قرد السيد ميرفى.

وقد دفع ذلك القتل الوحشى هذا الرجل الطيب إلى قتل الكلب باستعمال السم، **ونظراً** لأن السيدة بليسر الخبيثة هى التى جرت ذلك الرجل إلى حلبة معركة لا يشعر فيها بالأمان، ولا تقبل فيها تبريراته، فإن ميرفى يصبح الضحية الرئيسية للتمرد على هذه المرأة، إذ قتل ذلك الرجل واحداً من الحيوانات التى من المفروض أن يحبها، **والسبب فى ذلك** أنه لم يستطع اكتشاف وسيلة أخرى كى يضرب بها السيدة بليسر المنيعة.

ولما كانت اليتيمتان قد شهدتا هذا الرجل وهو ينهزم هذه الهزيمة المخيفة، فقد استسلمتا بدورهما لفظاعة راعيتهما التى لا مثيل لها، **ولم يكن أمامنا ما نفكر فيه سوى الهرب ولكن إلى أين سنذهب؟** ولو كان السيد ميرفى على خطأ - والواضح أن السيدة بليسر هى التى أجبرته على الخطأ لأنها اضطرته إلى قتل الكلب - فإن اليتيمتين اللتين ارتبطت مشاعرهما الطيبة به، كانتا على خطأ أيضاً ... **لقد وضعتنا الجدة فى الفخ بفضل إحساسنا بالذنب.**

وعليه، وتأسيساً على وضع العجوز اليتيمتين فى الفخ من جراء الإحساس بالذنب، تتحول البنتان إلى شريكتين فى الجريمة من ناحية تلك العجوز، وفى روح الرفض التى جعلتهما تعانيان كثيراً من ناحية ثانية، وبرغم استياء هاتين اليتيمتين من كونهما شريكتين، من جراء حزنهما على ما وصلتا إليه، إلا أنهما يجب أن تقرآ ما هما عليه وتعترفا به تماماً.

وهكذا نرى أن حدث الحبكة ينتهى بذلك الاعتراف.

وأنا أرى أن حبكة كلٍ من الرواية والقصة قوية ومرعبة - أو كما يقول أرسطو -

إن جاز التعبير - فإن الحبكة فى هذين العملين **تثير الشفقة والرعب** حتى عندما تكون فى ذلك الشكل المجرد الذى أوردتها عليه هنا.. أضف إلى ذلك أن الحبكة ليست من حكايات التمرد الحالكة التى لها مغزى، زد على ذلك أن حبكة قصة جين ستافورد ليست استعراضا أو مراجعة متشائمة لرواية دونكيشوت وذلك استناداً إلى أن السيد ميرفى الذى يشبه دونكيشوت فى خصاله، لم يحقق شيئاً سوى تقديم مريديه لتلك الساحرة الشريرة؟ أضف إلى ذلك أن رواية سيرفانتس Cervantes أولاً وقبل كل شىء تحتوى على ما هو أكثر من الإيحاء، لأن الفارس فى مواجهته الشرسة يسترجع عالمه الخاص، مستعملاً لذلك روح حماقته التى لا تغلب.

وكل من يعرف شكل الحرب الخبيثة يجد فى حبكة فوزى دسوقى خليفة وجين ستافورد مذكراً قوياً وحيا له، بأن جنود الخير عندما يخوضون حرباً، طلباً لقتل جبابرة العصر، إنما يحققون نجاحاً كبيراً فى قتل ضحايا أولئك الجبابرة أو أنهم هم أنفسهم يقتلون.

يبقى بعد ذلك، أن نقول إن هذه الحبكة التى تصعب ملاحظتها والوقوف عليها، إنما تقف فى واقع الأمر شامخة قوية عندما نشرع فى فصلها عن العمل الذى وردت فيه.

لكن ما هى الأسباب التى دفعت المؤلف والمؤلفة إلى أن تكون الحبكة غامضة وكيف أفلحا فى الحفاظ على ذلك الغموض بالشكل الذى هو عليه؟

إذا بدأنا بالأسباب التى دفعت المؤلفة والمؤلف إلى أن تكون الحبكة غامضة، نجد أنفسنا نواجه سؤالا يقول: ما هى الأسباب التى دفعتهما إلى الإقدام على تلك التقطيعات الرئيسية استهدافاً للتركيز على الحبكة لتجىء بالصورة التى هى عليها؟

ونحن عندما نحاول إيجاد مبررات للتعديلات الخاصة التى أقدما عليها فى كل من هذه الرواية وتلك القصة، نكون قد بدأنا نتبصر عملية التأليف نفسها، يضاف إلى ذلك، أننا لا نعرف، بطبيعة الحال، كم من خيارات المؤلف والمؤلفة كانت عقلانية، وكم منها كانت فطرية، ولكن بوسعنا أن نخمن الخيارات التى كان يمكن أن تفرض نفسها على كل منهما من جراء السيطرة العقلانية المفروضة على المادة.

(١) أن تقدم افتتاحية الرواية وافتتاحية القصة بعض التلميحات التى تستحوذ

على الانتباه، عن المغزى العام للحدث الذى سرعان ما سيتحول إليه القارىء ولما كان الفصل الأول من رواية **أحداث اليوم العشرين** ومشهد الافتتاحية فى قصة **فى حديقة الحيوان** يعدان استمرارا زمنيا لكل من فصل النهاية فى الرواية ومشهد النهاية فى القصة، فهما يجيئان بمثابة القرار من حدث الحبكة، برغم أن القارىء ليس فى موقف يسمح له بتبين ذلك على نحو واضح إلا بعد أن ينتهى من قراءة كل من القصة والرواية، يضاف إلى ذلك أن المؤلف كتب فصله الأول والمؤلفة كتبت المشهد الأول أيضاً على نحو ألمحا فيه إلى الاتجاه الغالب للحدث، إلى أن يحين الوقت الذى يعلن فيه الحدث عن هدفه الخاص.

(٢) أن يصبح حدث الحبكة من النوع الواسع المترامى تماماً، ولو قدر للمؤلفين أن يضعا الحدث كله فى بؤرة الاهتمام ـ وذلك عن طريق ابتكار الفصول والمشاهد ومجموعات المشاهد ـ لكان معنى ذلك بناء عملين أطول بكثير من العملين اللذين نحن بصددهما هنا، بل ربما تحولت قصة جين ستافورد إلى رواية، وما لم تحل المؤلفة مشكلة التركيز بهذه الطريقة البارعة، التى عرضت علينا، وفى حادثة واحدة، ذلك النموذج الذى كان يتكرر بالضرورة فى كل تلك الأحداث التى يمكن أن نتخيلها، والتى تناولتها على نحو سريع، أو تركتها لخيالنا، لو لم تفعل المؤلفة ذلك لتحولت القصة إلى رواية.

وما إن تحدث المواجهة بين ميرفى والسيدة بليسر حتى تجعلنا المؤلفة نقف على ذلك النموذج المميت، وبذلك تتمثل مهمة ما تبقى من القصة فى تثبيت حقيقة أن ذلك النموذج إنما كان يتكرر بطريقة حتمية وعلى نطاق أكبر.. يضاف إلى ذلك أن قول المؤلفة: **إن الطفلتين تحولتا إلى شركاء للسيدة بليسر**، يعد أهم مراحل الحبكة عندها، وهذا لا يعنى أننا نقول: إن الحبكة تمثل ذلك النوع الذى يمكن تمثيله تمثيلاً مادياً، والسبب فى ذلك أن التحول غامض ـ أو إن شئت فقل إنه من ذلك النوع الذى يدركه القارىء على نحو أفضل من خلال الاستخلاص وليس عن طريق مراقبة التصرفات الحقيقية ومن هنا جاءت حكمة المؤلفة فى جعل القارىء يستخلص هذه العملية فور اتضاح النموذج الذى يتحتم أن تليه وتجىء بعده.

(٣) وإذا ما سلمنا بالقرار الذى اتخذه كل من فوزى خليفة وجين ستافورد، ويقضى بأن يتركا القارىء يستخلص الجزء الأكبر من الحبكة، يصبح من الضرورى الإحاطة بذلك الجزء من الحبكة الذى كشفا عنه من خلال نتف متناثرة توحى بتشابك المظاهر التى كرر المؤلفان من تحتها النموذج الأساسى

للحبكة على نحو ممل، يضاف إلى ذلك أن ابتعاد المؤلفين، بكل أشكاله، عن خط الحبكة الرئيسى يجىء بمثابة تعويض عن التكتيك الذى التزماه وجعلهما لا يصرحان بجزء كبير من الحبكة، والمؤلفان هنا يعتمدان على قدرة خيال القارىء على ملء الفراغات الشاغرة، زد على ذلك، أن القارىء يجب أن نستحثه على تخيل التباين والتنوع منعا له من أن ينصرف ذهنه إلى أن الحبكة أدت عملها وكأنها آلية من الآليات غير الإنسانية، وسبب ذلك أن الحياة تطالع أنظارنا بمظاهر متباينة ومتنوعة، حتى وإن تعودت تلك الأنظار على قراءة ذلك المغزى الساذج البسيط فى كل تلك المظاهر التى تقع داخل إطار بعينه، وتتفرد جين ستافورد فى قصتها بتغيير الإيقاع الذى يعد أيضاً تكتيكاً آخر من تكتيكات التعويض عن ضغط كل ذلك الحدث الكبير لتحتويه قصة قصيرة.

(٤) تتفرد أيضاً قصة **فى حديقة الحيوان** بالنغمة الساحرة المتأرجحة التى لا تصل إلى حد الفجيعة فى كل من البداية والنهاية إذ ساعدت هذه النغمة المؤلفة على وضع تراجيديا الحنين إلى الماضى المكشوفة فى إطار يقبله القارىء بوصفه ممثلا للاعمار، كلها والواقع أن هذه الكلاحة والشراسة انتشرت خلال حياتى اليتيمتين انتشار البقعة الملوثة ونحن نسلم بأن كل شىء مرت به اليتيمتان وخبرتاه إنما كان ملوثا ومطبوعا بالطابع الذى طبعته السيدة بليسر على شخصيتها ومع ذلك - ألا يمكن لنا أن نصدق أنه لم تكن هناك مناسبات أسوأ أو أفضل من ذلك أو مناسبات للضحك أو مناسبات لليأس فى حياة هاتين اليتيمتين التى هى موضوع القصة؟ والواضح أن اللعنة كانت شبه دائمة. المؤلفة من جانبها عندما أوضحت ان درجة تواجد اللعنة كانت متفاوتة استطاعت بذلك ان تزيد من قوة سردها وبخاصة انها هى التى تجشمت الصعاب كى تجردنا من شكوكيتنا والواقع أننا قد نصاب بصدمة أو نتأثر من جراء تقديم الحبكة صريحة وواضحة ولو حدث وجاءت الحبكة مباشرة ألم يمكن ذلك ليجعلنا نحتفظ ببعض التحفظات ويغلب علينا الاحتجاج متسائلين: عجبا لا يمكن ان يصل السوء إلى هذا الحد؟ والمؤلفة عندما استقرأت هذه التحفظات استطاعت ان تتفوق عليها، بل ربما استطاعت القول: بل أسوأ مما تتصور...

مظاهر غموض الحبكة التى أفلح فيها المؤلفان:

١- أول مظاهر هذا الغموض هو الفصل بين افتتاحية كل من الرواية والقصة من ناحية، وبداية حدث الحبكة فى كل منهما من ناحية ثانية.

٢- سمح المؤلفان لحدث الحبكة - الذى هو ثابت ومستمر فى حد ذاته - أن يذوى مختفياً عن بؤرة الاحداث، من حين لآخر وهنا نجد المؤلف والمؤلفة يتيحان للقارىء رؤية قريبة وواضحة لجزء من الحبكة، يضاف إلى ذلك أن الاجزاء الاخرى وربما كانت اهم الاجزاء التى يستوعبها القارىء عن طريق الاستخلاص الذى يُدّفَعُ القارىء اليه دفعا، والواقع أن اهم مراحل الحبكة عند جين ستافورد وهو تحول اليتيمتين إلى شركاء للسيدة بليسر فى شرها لا ترويه المؤلفة بطريقة مباشرة مثلما فعلت فى ذلك الجزء الخاص بالسيدة ميرفى والقرد ولكن أهم مراحل الحبكة عند فوزى دسوقى خليفة ألا وهو كشف راشد عن حقيقة جشعه وتكوينه الملوث واستعداده للمشاركة بروية المؤلف من خلال حوار سريع.

٣- لجأت المؤلفة على العكس من فوزى خليفة إلى تغيير إيقاع القص حتى تستر العلاقة التى بين ايقاع القص وحدث الحبكة وقد حققت المؤلفة ذلك عن طريق السماح لقصتها بأن تتشعب إلى مشاهد متماسة وأنصاف مشاهد لا تناسب السببية التى يقوم عليها حدث الحبكة ومن أمثلة ذلك تلك الحادثة المؤثرة التى ضرب فيها السيد مرفى الطفل الذى كان يداعب ببغاءه بحجر - ومع ذلك فهذه الحادثة لا تدخل فى الحبكة مطلقا والأمثلة على ذلك كثيرة وبخاصة تلك النتف التى أوردتها المؤلفة عن السيدة بليسر وعن اليتيمتين.

٤- المؤلفة وهى ترسى نغمة القصة فى المشهدين الافتتاحى والختامى (وبخاصة فى مشهد الحنين إلى الماضى) تجعل كل ما تفعله يجىء من قبيل التباين التهكمى فى مواجهة القدرية الكئيبة التى تنطوى عليها الحبكة.

من هنا فأنا ارى ان جميع التبديلات التى أدخلها المؤلفان على الحبكة وعلى أمورها الفرعية فى هذين العملين وتعد كلها من مظاهر قوتها، وهنا أستشعر ما قاله الشاعر ريتشارد ولبرإن Richard Wilpur ما يخبأ بمهارة وخفة يفهم بعمق وعليه فإن إخفاء الحبكة وتمويهها تمويها خفيفا فضلا على فجواتها التى يكون لها مغزاها هو الذى يبث الحياة فى الحبكة ويجعلها تتقد فى قلب القارىء زد على ذلك ان العملين ينبضان بالحياة بفضل معالجة المؤلفين لهما معالجة ماهرة ودبيب الحياة فى هذين العملين لا علاقة له بحبكتهما لأنه يشكل سمة مستقلة بذاتها فضلا عن ان القصة والرواية التى تنبثق عنها حبكتها على نحو حرج يغلب عليها ألا تكون صورة صادقة للحياة المعيشة.

تراقص القص الادبى يتجلى ايضا بصفة خاصة فى قصة **فى حديقة الحيوان** وأنا أقصد بالتراقص هنا اننا إذا ما نحينا مضمون السرد الادبى جانبا، نجد ان تحركاته وثانوياته ثم ارساء تشكيلاته وتذويب تلك التشكيلات فضلا على أن تقدمه المتناغم يحقق للقارىء اشباعا لا يتحقق له إلا وهو يشاهد فرقة من الراقصين المدربين تدريبا جيدا اثناء عملها على المسرح..

٢- الارتكاز على حدث واحد:

فارس هذا الاتجاه هو الكاتب الفرنسى جان مارى لكليزيو فى روايته التى عنوانها **كيف اكتشف بومون ألمه**، وقد ارتكز المؤلف فى روايته هذه على حدث واحد وهو الاحساس بالألم والحدث غاية فى البساطة فى حد ذاته.. بومون «بطل الرواية» يحس ألماً فى أسنانه ولا يطيق هذا الألم على امتداد ليلة كاملة ويستبد به ألم ضرسه فيقضى ليلة ليلاء، ويتصل بصديقة له تليفونيا ويشكو لها ألمه ولكنها لا تستطيع مساعدته بل لا تذهب لزيارته وكل ما فعلته ان نصحته بالانتظار حتى الصباح ثم يزور الطبيب ولكنه يعجز عن الانتظار ويروح يتناول مسكنات ولكنها لم تخفف من شدة الألم ولكنه يلجأ إلى الهاتف من جديد ويطلب أرقاما عشوائية ويحادث أناسا عشوائيين ويحكى لهم عن آلامه ويمتع بعضهم ويقبل البعض الآخر مجاملة ومواساة له وفى النهاية يتركونه وشأنه.

والقضية التى يطرحها مؤلف هذه الرواية هى مسألة عزلة الانسان فى العصر الحاضر، إذ لا أحد يستطيع التواصل مع الآخر لأن الكل مشغول بهمومه، والزمن يمر وكلما تقدمت وسائل الاتصال اشتدت عزلة الناس(١).

٣- قصة بلا حبكة:

هذا ينطبق على نوعية من القصص القصيرة، أو إن شئت فقل: إنه ينطبق على القصص التى تستعصى على الكشف عن عظام بنيتها برغم تشريحها تشريحا واعيا والسبب فى ذلك ان هذه القصص تبدو بلا حبكة لأنها كذلك فى حقيقتها ويجب ألا يغيب عنا ان القصة القصيرة الخالية من الحبكة هى ايضا شكل يقبله القص الأدبى شريطة أن تفى القصة التى تكون من هذا النوع ببعض المعايير ويصح أن نطلق على القصص التى تكون من هذا النوع اسم القصة القصيرة المخططة.

---

(١) الشرق الأوسط (صفحة الأدب) ١٩٩٠/٤/٢٢م.

والقصة القصيرة المخططة لا تكون بحاجة إلى حبكة، إضافة إلى انها لا تحتاج عادة إلى جميع العناصر التى تحتاج اليها القصة التى تقوم على الحبكة ومؤلف القصة المخططة يقدم افكارها ومادتها بطريقة يرمى المؤلف من ورائها إلى خلق انفعال بعينه فى القارىء، من هنا فإن القصة المخططة، إن صح التعبير تخلق تأثيرها عن طريق تقديم حادثة أو موقف بعينه أو تجربة انفعالية بمعنى أن مؤلف هذه القصة يحدد الحالة النفسية او الإحساس الذى يريد استثارته ثم يعمد إلى توظيف كل كلمة من كلماته نحو إحداث مثل هذا التأثير وقد يكون ذلك التأثير احساسا بالمرح أو الرعب والفزع أو الحب أو الشفقة أو أى إحساس من عشرات الأحاسيس الأخرى وبرغم كل ذلك يكون مثل هذا الاحساس وحيدا ومحددا.

خذ على سبيل المثال قصة **غرام المراهقة ينصب على الزهور** التى كتبها روبرت ميرز ولعل عنوان القصة يوحى بذلك الاحساس الذى ينوى كاتبها استثارته فى القارىء.. **عندما نظرت إليه رأت الياقوتيات [١] تلامس رأسه والرصاصيات[٢] تقبل اذنيه وعندما نظر إليها رأى اهداب الزهور الخيطانية تتخذ من نحرها مخدة لها واجراس البقر المتراقصة تطوق عنقها والزهور الوستارية الحلوة [٣] الناعمة فى عرف شعرها المغزول من الحرير.**

وهكذا نجد أن مؤلف القصة يتجه منذ بداية القصة بكل سطر من سطورها نحو الإحساس بالمرح الذى يترتب على غرام المراهقة وقد اختار مؤلف القصة احساسا كونيا يستطيع قراؤه أن يتقمصوه ولذلك فإن المؤلف يدخل بقرائه إلى تجربة انفعالية عاطفية تغطيها الزهور والرياحين وتخلف فيهم المرح مع ذكريات غرام المراهقة.

ونحن عندما نحلل هذه القصة لا نجد فيها مشكلة القص لأنها ليست بحاجة إلى هذا العنصر وليس بها صراعا أو انتكاسا لأنها ليست بحاجة إلى هذه العناصر ايضا والسبب فى ذلك أن هم الكاتب هو ان يجعل القراء يحسون ذلك الإحساس الذى تحسه الشخصيتان اللتان فى قصته، معنى ذلك أن المؤلف مصمم على بناء هذا الاحساس الوحيد فى قرائه وهو ينجح فى ذلك وبهذا

---

(١) زهرة جميلة من الزنبقيات تراوح الوانها: بين البنفسجى الخفيف والارجوانى المعتدل.
(٢) نباتات استوائية جميلة الزهر.
(٣) يقال لها الوستارية الحلوة، وهى نبات معترش ذو زهر عنقودى ازرق وابيض او ارجوانى.

يترك المؤلف القارىء وعلى شفتيه ابتسامة على حين يستحوذ أريج زهور الربيع على ذاكرته.

ومن فرسان هذا النوع من القصص باتريشيا بوسطن Patricia Boston وقد ذاع صيت هذا النوع من القصص فى أوروبا والغرب خلال ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين وسبب ذلك ان القص الأدبى القصير كان فى أوجه، ثم تنتهى موضة القص القصير لتذيع موضة قصص الحبكات طوال الخمسينيات ومعظم الستينيات بوصفها النوع الوحيد فقط إذ كان المدرسون يدرسونها والكتاب يكتبونها والمحررون يشترونها، ونسى بعض الكتاب والمدرسين ان القصة المخططة كانت موجودة فى يوم من الايام وها هو البندور يتأرجح من جديد إذ بدأت القصة المخططة فى الظهور ثانية..

اللاشعور وبناء الحبكة خطوة خطوة:

فهم الحبكة بوصفها واحدة من عمليات الوعى هو الذى يمكننا من اقتفاء أثر الخطوات الداخلة فيها إلى أن نمسك بتلابيبها ونقف عليها. معنى ذلك أن الخطوات الأولى فى عملية إنشاء الحبكة، تكون فى اللاشعور ولعل ذلك هو الذى يفسر فشل بعض الكتاب عندما لا يدركون حدوث خطوات محددة، عندما يبدأون العمل فعلاً فى بعض حبكاتهم، إن حدث ذلك فمرده إلى أن أولئك الكتاب لم يحللوا عملية إنشاء الحبكة وبخاصة أن بعضا قليلا جداً من خطواتها يكون لاشعوريا فى معظم الاحوال.

وإن كان لى أن أضرب مثلا لتقريب ذلك إلى الذهن أقول إن أمثال هؤلاء الكتاب يكون حالهم حال امرأة تجد نفسها حاملا دون ان تعرف الطريقة التى حدث بها ذلك الحمل وهذا التشبيه دقيق إلى حد بعيد لأن مثل هذه المرأة يتحتم أن تكون مشوشة وساقطة تماما كى لا تعرف الطريقة التى حدث بها الحمل ومع ذلك لاتزال لهذا التشبيه بقية إذ أن العقل البشرى هو أيضاً مشوش، وغير منظم فى تفكيره بمعنى أنه لا يصدق مطلقاً مع فكرة بعينها أو حتى مع سلسلة من الأفكار، وما أن يدرك العقل البشرى أن به فكرة لحبكة توشك أن تتقمص شكل الحبكة الحقيقية حتى ينسى على الفور المصدر الذى استقاها منه وهذا يعنى ان عملية بناء الحبكة تكون متدرجة.

وفريدريك براون وهو من أشهر كتاب روايات الغموض يتزعم ذلك التيار الذى وصل فيه إلى حد الإقدام على بناء حبكة شبه كاملة لراوية اعطاها عنوانا هو

اغتيال فى بركة السمك الذهبى، ولإثبات ان الحبكة يمكن أن تبدأ من لا شىء أو من مجرد كلمة تعمد براون ان ينادى زوجته التى كانت تتمتع بالهواء الطلق وهى تقص عشب الحديقة فردت عليه قائلة: ماذا؟ فاستغل براون هذه الكلمة وقدم شيئاً من عنصر الشرح ثم خرج إلى الشرفة فوجد زوجته **تنظر فى بركة السمك الذهبى** فأضاف تلك المقولة إلى ما سبق وراح يصنع حبكة، خطوة إثر خطوة إلى أن وصلت إلى مصاف الحبكة الجاهزة للكتابة [(١)] .

هل من الصحيح ـ من الناحية التطبيقية- أن الحبكة لا تعدو أن تكون سلسلة من الحدث المسبب؟

الإجابة عن هذا السؤال بالإثبات تحتم ألا يغيب عنا ان الحبكة ليست مجرد مجموعة من الأحداث كأن تقول مثلا **صبغت ليلى شعرها باللون الاحمر. فى تلك الليلة تناولت عشاءها وحدها**. إن جاء الأمر على هذه الشاكلة فهذه مجرد مجموعة من الأحداث وحسب ولكن إذا قلنا: **لماذا بلغت ليلى من الجبن حدا لا يسمح لها بأن تعرف صديقاتها انها قد صبغت شعرها فقد تناولت عشاءها على انفراد**، الكلام على هذا النحو فيه حبكة ـ أو بدايات لحبكة، إن صح التعبير، والسبب فى ذلك أننا أوجدنا علاقة سببية بين صياغة الشعر والعشاء على انفراد.

وهذه العلاقة السببية التى تكون بين الأجزاء المكونة للحبكة لا يوردها المؤلف صريحة ومباشرة، وإنما تتضح إن نحن أعددنا لها مخططا منفردا بمعزل عن الرواية أو القصة القصيرة، ولكن هذه العلاقات تصبح غير مباشرة عندما تتكامل الحبكة مع بقية العناصر الأخرى، وسبب ذلك يرجع أصلا إلى تغير كل من الموقف والهدف فضلا على انفعال الشخصيات فى الرواية أو القصة.

ولعل هذا هو الذى ألجأنى، وأنا أحاول عمل مخطط لحبكة رواية **«أحداث اليوم العشرين»** وقصة جين ستافورد **«فى حديقة الحيوان»**، إلى إبراز بعض الكلمات، بأن وضعت من تحتها خطوطا، مستهدفا بذلك توضيح العلاقة السببية. وعلى كل حال، فإن من يبحث عن مثل هذه العلاقات فى القصة والرواية تضيع جهوده سدى. وسبب ذلك أن الحبكة أذابها المؤلفان تماما فى الوسيط الأدبى القصصى. وعلى كل حال، لم تفقد الحبكة ترابطها وانسجامها؛ إذ أن العلاقات التى تربط بين أجزاء الحدث فى القصة تعمل عملها على خير

(١) Fredrick Brown. Where do you get your Plot. Mystery Writer's Handbook.

وجه لأنها تتجلى فى سلوك الشخصيات وانفعالها بدلا من أن يتولى المؤلفان سردها علينا.

زد على ذلك، أننى عندما أبرزت ـ وأنا أضع مخططا لحبكة الرواية والقصة ـ بعض الكلمات الدالة على السببية، من قبيل لأن وما فى حكم دلالتها، لم أكن أستهدف توضيح روابط السببية بقدر ما كنت أوضح أيضا استمرارية سلسلة السببية من بدايتها إلى منتهاها.

هل هناك علاقة بين استمرارية الحبكة السببية وبين الحدث؟

إذا كانت استمرارية الحبكة السببية أمرا ضروريا لضمان وحدة الحبكة، فإن حدث الرواية أو القصة هو الوسيلة التى يستطيع بها المؤلف إخفاء ذلك التسلل وستره. فالمؤلف يطرح، فى بداية الحدث أسئلة، وبذلك يستطيع إبقاء تسلل الحبكة السببى فى ثنايا إجاباته عن الأسئلة التى سبق أن طرحها.

خذ على سبيل المثال قصة البحث عن لغة وهى من تأليف فوزى دسوقى خليقة التى تصل إلى نهايتها الطبيعية بعد أن يظل الراوى واقفا يسترق كلا من السمع والرؤيا على كل ما حوله، ويبقى وسط الزحام ليبحث عن لغة.

وخذ على سبيل المثال أيضا قصة ساندرا ـ وهى من تأليف جورج إليوت ـ التى تصل إلى نهايتها الطبيعية بعد أن يجرب راوى القصة كل الخيارات الرئيسية التى تعقب عملية شراء الأمة.

والقارىء إذا ما استشعر ذلك الإخفاء الطبيعى لجزء من الحدث القائم على علاقة السببية يتبين أن دور مثل هذا الجزء فى إطار الوحدة العامة للقصة، إنما يأتى من علاقة ذلك الجزء باحتياجات الشخصيات ورغباتها وخياراتها.

هل هناك علاقة بين الحافز والحدث، وهل هناك مقدار محدد لمايقدمه المؤلف من حفز فى روايته أو قصته؟

قلنا إن إخفاء جزء من الحدث يأتى من علاقة ذلك الجزء بمتطلبات شخصيات الرواية أو القصة. معنى ذلك أن هناك حافزا يستثير استجابة معينة. وهذا صحيح إذ أن الخطوة الرئيسية فى حدث القصة تجىء فى معظم الأحيان على شكل استجابة من الشخصية للموقف الذى يتحتم عليها أن تواجهه. ولتقريب ذلك إلى الذهن أقول: لو أن رجلى تصاب بالأكال فإنه يدفعنى إلى استحكاكها.

وإذا انتقلنا إلى مجال الأدب نجد أن عطيلا Othello فى مسرحية شكسبير الشعرية التى تحمل هذا الاسم، عندما داخله الشك فى زوجته ديزديمونا

Desdemona دفعه ذلك إلى وضع حد لتلك الشكوك ومعرفة الحقيقة، وبغض النظر عن أهمية أو عدم أهمية الدافع ـ سمه الحافز إن شئت ـ يصعب علينا تعرف حدث الحبكة دون تسليم منا بأن ذلك الحدث إنما ينطلق من خلال ـ وأنا هنا أركز على خلال ـ القرار الانفعالى للشخصيات.

والكاتب سواء أفرد مساحة، قلت أو كبرت، لاختيار دوافع شخصياته أو ترك القارىء يستخلصها بنفسه، يكون على يقين من أن الحدث يجب أن ينطلق من خلال القرار الانفعالى لهذه الشخصيات. ويجب ألا يغيب عنا أن الحكم على عمق القص الأدبى لا يقاس بعمق اختبار المؤلف للدوافع، لأن المؤلف الناجح هو الذى يوظف الدوافع لتقوم بدور همزة الوصل بين كل من الشخصية والحدث، وإذا ما استطاع المؤلف أن يجيب عن السؤال الذى يقول: ما مقدار الحفز اللازم لاستطلاق حدث له مغزاه من الشخصيات؟ يمكن له بعد ذلك تحديد مقدار الحوافز والدوافع التى يحتاج إليها وهو يتعامل مع شخصياته.

والنقد ـ وهو ما يعنى حكم الكاتب طوال كتابته للقصة أو الرواية، وأيضا حكمه على أعمال الكتاب الآخرين ـ يجب أن ينبثق من بعض المعايير الدقيقة عندما يتعرض الكاتب لتحديد الدوافع التى أدت إلى حدث الحبكة. ونحن نعرف من قبيل الخبرة الشخصية البحتة أن بعض الأشياء تبدو وكأنها تحدث وحسب. والأشياء التى من هذا القبيل لا تقتصر على ما يحدث لنا، وإنما تشمل أيضا تلك الأحداث التى يجب أن نتحمل مسئوليتها الكاملة أمام الله وأمام القانون. يضاف إلى ذلك أن تلك الأحداث التى نقوم بها لأننا لدينا مسبباتها لا تشكل حياتنا كلها بأى حال من الأحوال، ومع ذلك، فإن صورة الحدث الذى ينبسط بدون سيطرة أو دون أن يتطور من جراء الخيار الكامل لشخصية أو أكثر من شخصيات القصة أو الرواية يبدو حدثا غير بشرى وبالتالى لا يدخل فى نطاق اهتمام الأدب القصصى.

وليست هناك وصفات مطلقة تحدد مدى الحفز الذى يتوفر لقصة بعينها وعلى منطقة الحدود الضبابية التى تتحول عندها الشخصية إلى حدث ويدفع الحدث عندها إلى إحداث تغيير فى الشخصية، تصبح على المؤلف مسئولية خاصة إزاء الإعلان عن وجهة نظره الخاصة. وفى رواية **أحداث اليوم العشرين** نجد يوسف يقول: **ألا تغير الأقدار مصائرنا**؟ وفى روايات توماس هاردى Thomas Hardy الروائى الإنجليزى نجده لا يعول كثيرا على الدوافع فى مواجهة المصير الكاسح المجهول الذى يدفع شخصياته إلى عكس ما تريده.

وفى إحدى رواياته نجد إحدى شخصياتها تقتبس عن أيسكلوس Aeschylus ما يلى: **الأشياء هى على ما هى عليه وسوف تواصل المسير إلى النهاية المقدرة لها**. معنى ذلك أن ما يقوله هاردى فى أغلبية رواياته هو: أن ما يتمناه الناس أو يحاولون عمله ستكون له نتائج قليلة.

وأدب القرن الحالى، فى معظمه لا يؤكد عكس ذلك. والسبب فى ذلك أن الإرادة الشخصية ليست تيمة يميل إليها السواد الأعظم من الكتاب. وبقدر ما تكون الحبكة وسيلة من وسائل التعبير، فهى أيضا وسيلة لتوحيد مادة الموضوع فى القصة والرواية، وهى الوسيلة التى يستعملها المؤلف فى التعبير عن موقفه من طبيعة المصير الإنسانى من ناحية، وأهمية الإرادة فى تحديد شكل الحدث من ناحية ثانية.

وفى اعتقادى أن إبداع حبكة من الحبكات ليس سوى امتداد لإحساس صاحبها المبدئى بالانشغال بها ومسئوليته إزاءها وهذا يعنى أن حدس الكاتب عندما يملى عليه ـ وهو يتخيل شخصياته مشاركا إياها أخطارها ـ أن ما يقع ويحدث له هو نفسه، سيكون ما سيحدث لهذه الشخصيات بعد ذلك، يصبح المؤلف بعد ذلك قادرا على الكشف عن أعمق الحقائق التى يعرفها وذلك عن طريق تشكيل حبكته على نحو يتفق مع الحدس.

الدكتور/ صبرى محمد حسن

شكر وتقدير

وزعت، قبل أن أبدأ مراحل التخطيط لهذا الكتاب، استبيانا عن طريق الكتابة، وكان هدفى من ذلك كتابة مقال لمجلة مختصر الكاتب عن هذا الموضوع، وتفضل عدد كبير من كتاب الخيال وغيرهم بالإجابة عن أسئلة الاستبيان على نحو مستفيض، وإذا كان مقالى لم ينشر فى النهاية، فإن الردود التى وصلتى عن الاستبيان كانت لا تقدر بثمن عندما حان موعد كتابة هذا الكتاب عن الرواية. وقد استبحت لنفسى أن أقتبس عن بعض تلك الردود التى وصلتى؛ و قد وسعت كل هذه الردود بشكل أو بآخر فهمى للطريقة التى يكتب بها الروائيون.

وجوانب الضعف فى هذا الكتاب من مسئوليتى، أما جوانب القوة فيه فأنا مدين فيها للعون المشكور الذى لقيته من أولئك الذى أجابوا على استبيانى وأخص منهم:

Mary Amlaw, poul Anderson. Mel Arrighi, Isaac Asimov, Michael Avallone. Jean L. Backus. Eugene Franklin Bandy, D. R. Benson, Robert Bloch. Murray Teigh Bloom, Barbara Bonham. Lon L. Breen, William Brittain, Barbara Callahan, William E. Chambers. Thomas Chastain. John Cheever, Mary Higgins Clark, Virginia Coffman, George Harmon Coxe, Linda Crawford, Clive Cussler, Dorothy Salisbury Davis, Ellison, Robert L. Fish, patricia Fox-Sheinwold, Lucy Freeman, Anne Freemantle, Tonita S. Gardner, Brian Garfield, Herbert Gold, Arthur Goldstein. Joe Gores, Marilyn Granbeck, Russell H. Girran, Irving A. Greenfield, Isidore Haiblum, Joseph Hansen, Joyce Harrington, Tony Hillerman, Edward D. Hoch, Peter Hochstein, James Holding, Hans Holzer, Dorothy B. Hughes, Beatrice Trum Hunter, Bel Kaufman, richard Kostelinetz, Eda J. Leshan, Elizabeth Levy, Robert Ludlum, John Lutz, Arthur Lyons, Arthur Maling, Harold Q. Masur, John D. Macdonald, Ross Macdonald, Gregory Mcdonald, Thomas M. Mcdade, Patricia Mcgerr, William P. Mcgivern, James Mckimmey, Francis M. Nevins, Donald Newlove Stephen R. Novak, Al Nussbaum, Dennis O'Neil, Robert, Don Pendleton, Judson Philips, Richard S. Prather, Bill Pronzini, Tom Purdom, Robert J. Randisi, Malcolm Robinson, Willo Davisroberts, Sam ross, Sandra Scoppettone, Justin Scott, Henry Slesar, Martin Cruz Smith, Jerry Sohl, Jane Speed, Aaron Marc Stein, Richard Martin Stern, Ross Thomas, Lawrence Treat, Louis Trimble, Thomaswalsh, Stephen Wasylyk, Hillary Waugh, Sol Weinstein, Edward Wellen, Hellen Wells, David Westheimer, Donald E. Westlake, Collin Wilcox and Chelsea Quinn.

محتويات الكتاب

محتويات الكتاب

محتويات الكتاب

من بـــاب التقـــديم

الكتاب الذى بين يديك واحد من الكتب التى تساعدك على كتابة الرواية. وهو يحتوى على خلاصة خبرتى الخاصة على امتداد عشرين عاما، أمضيتها بوصفى واحدا من أولئك الكتاب الذين ينشرون ما يكتبون، إضافة إلى ذلك الكثير الذى تعلمته من الكتاب الآخرين. وقد كان هدفى طوال الكتاب كله انتاج ذلك الكتاب الذى أدركت فائدته عندما شرعت فى روايتى الأولى.

غير أن الكتاب لا يحتوى على ضمانات. لأن مجرد شراء الكتاب، أو مجرد دراسته دراسة واعية لا يعنيان ولو للحظة واحدة أن نجاحك بوصفك كاتبا روائيا، قضية مسلم بها. فقد لا يكتب الكاتب المبتدئ أكثر من مجرد فقرة واحدة من الرواية. وقد يبدأ الكاتب المبتدئ رواية ويكتشف أنه غير قادر على إكمالها. أو قد يعمل بجد واجتهاد فى رواية من الروايات، ويشق طريقه خلال كل من المخطط والمسودة الأولى، والصقل النهائى، ثم يكتشف بعد ذلك أنه حول ضميمة كبيرة من الورق إلى شىء غير صالح من الناحية التجارية ولا يمكن الدفاع عنه من الناحية الفنية.

كل هذه الأمور تحدث. ولأنها تحدث دوما للكاتب المبتدئ فهى تكون دوما من قبيل أخبار المفاجآت. أما ما هو أكثر من المفاجأة، فهو أن هذه الأشياء تحدث أيضا للكتّاب الروائيين المحترفين.

ولم لا، فهى تحدث لى أنا أيضا. وأنا على امتداد تلك السنوات الطويلة استطعت أن أنشر عشرين رواية باسمى. إضافة إلى ما يقترب من خمسة أضعاف ذلك الرقم تحت أسماء مستعارة. وربما خطر ببالك أن تلك الطباعة الدءوب قد أسفرت عن تعليمى شيئا ما، فضلا عن أنى على حين لم أكن أعرف أربط حذائى أو أعبر الشارع فمن المؤكد أنه ينبغى علىَّ آنئذ، أن أعرف آليات كتاب الرواية.

ولكن خلال العامين أو الثلاثة الماضية دارت فى ذهنى أفكار لكتابة ست روايات، ولكن ذلك لم يتعد الفصل الأول من الرواية. زد على ذلك أنى كتبت ثلاث روايات ماتت كلها بعد أن كتبت فى كل منها حوالى مائة صفحة، ولا تزال هذه الروايات ترقد فى خزانة كتبى إلى الآن. شأنها شأن السيارات التى ينفد وقودها على الطريق السريع، وتظل فى انتظار من يقوم بتشغيلها من جديد، وأنا أشك كثيرا فى إكمال أية رواية منها.

وليس هذا هو كل ما فى الأمر. فطوال تلك الفترة الزمنية نفسها باشرت روايتين من رواياتى إلى مرحلة الانتهاء ولم أنجح فقط إلا فى إنتاج روايات لم يرغب أى ناشر من الناشرين فى نشرها وعرفت بعد ذلك أن ذلك الرفض كان لسبب وجيه وكاف. فكلتاهما كانتا من نوعية الأرجح أنى كان لا ينبغى على أن أكتبها فى المقام الأول. وشكل هذان الفشلان تجربة تعليمية ستكون لها فائدتها فى أعمالى المستقبلية.وإذا كنت لا أتحمل بحال من الأحوال ذلك الوقت الذى أنفقته فى هاتين الروايتين، فأنا لا يمكن أن أعتبر ذلك الوقت قد تبدد تماما وضاع.

ولكن كيف يمكن لكاتب محترف أن يكتب رواية لا تصلح للنشر؟ وإذا كان مثل هذا الكاتب قد كتب عشرات الروايات، بل ما يزيد على خمسين رواية، ألا تظن أنه أصبح يتسود تركيبة الرواية؟

والاجابة عن هذا السؤال هى، أنه لا يوجد ذلك الذى يسمى التركيبة. وباستثناء أولئك الكتاب الذين يغلب عليهم أن يكتبوا الرواية نفسها مرة بعد أخرى، فإن كل رواية من الروايات التى يكتبها المؤلف يجب أن تكون تجربة جديدة تماما.

ويوضح ويندل بيرى wendel Berry هذه النقطة فى كتابه الذى عنوانه **بعض الأفكار التى تدور فى ذهنى وأنا أعلم**، فيقول:

لم يحدث قط أن كتبت رواية من الروايات طبقا لتركيبة معينة. لأن كل رواية جيدة تعد إلى حد كبير اكتشافا فريدا. ولذلك نستطيع القول عن اقتناع كبير بأن أحدا لا يعرف طريقة محددة للكتابة. والمؤكد أن أحدا لا يعرف ما ينبغى أن يكون عليه الآخرون. وفيما يخصنى ويرغم أنى اظن أنى أعرف طريقة كتابة الروايات التى كتبتها بالفعل – ورغم أنى أظن– وفى ظنى هذا خطأ بلا شك. أن بوسعى أن أكتب تلك الروايات الآن على نحو أفضل من ذلك الذى كتبتها عليه– فأنا أنزعج عندما أدرك أنى لا أعرف طريقة كتابة الروايات التى لم

أكـتـبـهـا بعـد. ولكن ذلك الإزعـاج ينطوى أيضـا على شىء من الإثارة وهو بالضرورة يسبق نوعا من أفضل أنواع السعادة.

بعض الروايات التى أكتبها تعالج بعض شخصيات متسلسلة فقد كتبت على سبيل المثال ثلاث روايات عن لص يدعى برناى رودنبار Bernie Rhodenbarr يظهر هذا اللص فى كل رواية من الروايات على أنه محط الشك فى عملية التحرى عن القتل ومرد ذلك إلى النشاطات التى يقوم بها بوصفه لصا، وكذلك فهو يتحتم عليه حل لغز القتل بنفسه كى يخلص نفسه من ورطته. ومن الواضح أن هناك تشابها فى بنية هذه الروايات الثلاث وأن هذا التشابه يظهر وكأنه تركيبة، لمن ينظر إلى تلك الروايات نظرة عابرة.

ومع ذلك فإن حبكات هذه الروايات تختلف عن بعضها اختلافا كبيرا، فضلا عن – وأنا أؤكد على ذلك– أن كل واحدة منها تمثل مشكلاتها المحددة الخاصة. وقد تحسب أن مثل هذه الروايات تسهل كتابتها. وثالث هذه الروايات، التى انتهيت من كتابتها وأنا أكتب هذه المقدمة، كانت أكثرها صعوبة.

والرواية بوصفها اسما لمسمى، عبارة عن سرد نثرى على امتداد كتاب كامل. وبوصفها صفة من الصفات فهى **تعنى نوعا جديدا أو طبيعة جيدة.**

وهذا التعريف المزدوج تاريخى بطبيعة الحال، ويستمده أصحابه من ذلك الوقت الذى كانت الرواية فيه شكلا جديدا من أشكال الخيال الأدبى. أما أنا فمازلت أنظر إلى الرواية بوصفها حدثا سعيدا، لأن كل رواية تكون رواية بحد ذاتها.

وأنا أظن أن غالبية قراء هذا الكتاب سوف يتعين عليهم أن يكتبوا أعمالا خيالية الواحد منها ملء كتاب. ومن الشائع أن نسمع أن الرواية الأولى تمثل مشكلات خاصة لكل من المؤلف والناشر على حد سواء. ولكن من حيث المعنى الأوسع فإن الرواية الأولى تعد رواية أولى بمعنى هذه الكلمة، بمعنى أنها لا تمثل نهاية لمشكلات فريدة، وتحمل معها مخاطر هائلة، كما يترتب عليها إثارة كبيرة وأشياء أخرى.

وإذا لم تكن مستعدا لتلك المخاطر، فالأرجح أنك قد تعيد التفكير فى عملية كتابة الرواية برمتها. وإذا لم تكن على استعداد للعيش باحتمال الفشل، فربما تشعر بارتياح أكثر مع كتابة قوائم غسيل الملابس من ناحية وخطابات إلى المحرر من ناحية ثانية.

وإذا أردت فعلا أن تكتب الرواية، فلابد أن تتمسك بذلك.

والشىء الوحيد الذى لن تجده فى هذا الكتاب هو **طريقة** كتابة الرواية.

ولأنى أؤمن أنه ليست هناك طريقة لذلك. ولأن كل رواية تعد فريدة فإن الكاتب الروائى لابد أن يكون فريداً أيضا. وقد أوصلتنى الدراسات التى قمت بها لطرق الكتابة عند الآخرين، إلى اعتقاد مفاده أن كل من يكتبون الرواية يقضى كل منهم حياته على أمل اكتشاف الطريقة التى تناسبه على أفضل وجه، كما أنه يغير من هذه الطريقة على مر السنين إذ أن الكاتب نفسه يتطور، ويروح يكيف هذه الطريقة مرة بعد أخرى كى تناسب المتطلبات الخاصة لكل رواية من الروايات. والطريقة التى تنجح مع مؤلف من المؤلفين قد لاتنجح بالضرورة مع مؤلف آخر، وما يصلح لرواية من الروايات قد لا يصلح بالضرورة أيضا لرواية أخرى.

بعض الكتاب الروائيين يعد مخططات موجزة، والبعض الآخر يستعمل مخططات أكثر تفصيلا، وقلة قليلة هى التى تعد مخططات يصل طولها إلى قرابة نصف طول الرواية نفسها. بعض رابع لا يستعمل المخططات على الإطلاق بعض الكتاب الروائيين ينقحون وهم يكتبون. وبعضهم يعدون مسودات مستقلة. ومن الكتاب أيضا من ينهى المسودة الأولى ثم يعيد بعد ذلك صقلها وتشذيبها. ومن الكتاب أيضا من يندر أن يقتطع من المسودة شيئا سوى ثلاث فقرات فقط.

وقبل أن أكتب روايتى- التى سأتحدث عنها كثيرا فى هذا الكتاب- الأولى ببضعة أشهر، كنت قد قرأت كتابا يزعم أنه يتناول طريقة كتابة الرواية. وكان مؤلف الكتاب يُعلِّم الكتابة فى واحدة من كبريات الجامعات الأمريكية، أضافة إلى أنه كان قد كتب روايتين تاريخيتين أحسن القراء استقبالهما، ثم بدأ ذلك المؤلف بعد ذلك يحدث جمهور الكتاب الروائيين المرتقبين عن طريقة المضى قدما فى فن الرواية وطريقة كتابتها أيضا.

وجاءت طريقة ذلك المؤلف رائعة. فقد فهمت من كتاب ذلك المؤلف أن الكاتب الروائى المبتدىء إذا ما أراد أن يكتب رواية ما عليه إلا أن يعدو قاصدا أقرب محل لبيع الأدوات المكتبية ثم يشترى عدة ضمائم من بطاقات البحوث (فيش) من مقاس ٣× ٥ سم. ثم يجلس الكاتب الروائى المرتقب بعد ذلك إلى مكتبه وأمامه صينية مليئة بأقلام الرصاص المبراة ويبدأ كتابة الرواية.

وفى البداية يعمل المؤلف الروائى المبتدئ فى عمل بطاقات الشخصيات بمعنى أنه يجهز بطاقة أو اكثر من تلك البطاقات لكل شخصية من الشخصيات

التى ستظهر فى الرواية، وذلك بدءاً من الشخصيات الرئيسية العديدة إلى أصغر شخصية من الشخصيات الفرعية. وباستطاعة المؤلف المبتدئ أن يخصص للشخصيات الرئيسية عدة بطاقات، يخصص كلاً منها لوصف مادى واحد من أوصاف تلك الشخصيات، ثم يخصص بطاقة أخرى لخلفية تلك الشخصية، ثم بطاقة ثالثة لعاداتها الشخصية، ثم بطاقة رابعة، على سبيل المثال للجوانب الفلكية الخاصة بلحظة ميلاد تلك الشخصية.

ثم يقوم المؤلف بعد ذلك بتجهيز البطاقات الخاصة بالمشاهد. وبعد أن يستعمل المؤلف بعض البطاقات التى يحدد عليها أبعاد الحبكة بشكل عام، يقوم بعد ذلك بتخصيص بطاقة لكل مشهد من المشاهد التى ستدور فى الرواية، ولو فرضنا أن شخصية من الشخصيات ستقوم بشراء صحيفة مثلا عندما تصل صفحات الرواية إلى الرقم ٣٤٨، فإن الكاتب يجب أن يعد بطاقة لمشهد يوضح فيه مكونات المشهد، كما يحدد فى ذلك المشهد الكلام الذى ستقوله الشخصية الرئيسية لبائع الصحف، كما يحدد فى تلك البطاقة أيضا حالة الطقس فى ذلك الوقت.

وأذكر أنى كانت لى بعض المآخذ على هذه الطريقة. لأن المؤلف المرتقب عندما يصبح جاهزا لكتابة الرواية بهذه الطريقة. يكون لديه عدة من صناديق الأحذية - المليئة بالبطاقات من المقاس ٣×٥ سم، وما عليه سوى أن يجلس بعد ذلك ويحول تلك البطاقات إلى رواية - التى أعلم أنها بهذه الطريقة تتحول إلى تحدٍ أكثر منها تحويل أذن الخنزير إلى حافظة حريرية للنقود. أو تحويل المعدن الخسيس إلى ذهب.

وواصلت قراءة الكتاب ولكن اليأس كان يتسرب إلى نفسى، بل إنى أنا نفسى كنت أقترب منه بعد أن أنتهى من قراءة كل فصل من فصول ذلك الكتاب. ومع ذلك كان هناك أمران واضحان لى وضوح البللور. أولهما، أن ذلك المؤلف كان يعرف طريقة كتابة الرواية، وأن ذلك الذى عرفه كان افضل الطرق عنده. وثانيهما، أنى شخصيا لن أستطيع النجاح فى هذه الطريقة.

وانتهيت من الكتاب. ثم أطلقت تنهيدة، وأسلمت نفسى بعد ذلك لمشاعر عدم الكفاية وأحاسيسها، وقررت الاقتصار على القصص القصيرة فى ذلك الوقت، إن لم يكن إلى الأبد، ومن يدرى فربما استطعت فى يوم من الأيام، أن أكون منظما ومنتظما بالقدر الذى أستطيع معه تناول تلك البطاقات والتقيب فيها، وقد لا يحدث ذلك.

وبعد ذلك بشهرين صحوت من النوم ذات صباح ثم جلست وكتبت مخططا على صفحتين لرواية من الروايات وبعد ذلك بشهر جلست إلى الآلة الكاتبة ومعى ذلك المخطط المكون من صفحتين وضميمة من الورق الأبيض. وانتابنى إحساس بالذنب لأنى لم يكن إلى جوارى صندوق من صناديق الأحذية ملىء بالبطاقات، ولكن شأنى شأن الطنانة التى تطير طيرانا سعيدا جهلا منها بقوانين الطبيعة، أصررت على حماقتى وكتبت رواية خلال أسبوعين.

وذلك يوضح مدى حماقة ذلك الكاتب، أليس كذلك؟ إنه لخطأ. أن ذلك لا يكشف عن شىء من هذا القبيل. لأن تلك الطريقة الدقيقة على نحو غير المعتاد، التى تناولها ذلك الكاتب بالوصف، والتى لم ترق لى من وجهة نظرى، كانت واحدة من الطرق التى نجحت مع هذا الكاتب نجاح السحر.

وربما قال ذلك الكاتب الكثير. وربما وصف الأشياء بتوضيح أن تلك الطريقة كانت هى الطريق إلى كتابة رواية من الروايات ولكنها مع ذلك كانت طريقته الخاصة فى الكتابة. لقد انقضت على قراءتى لهذا الكتاب سنوات عدة- وسوف ينقضى دهر قبل أن أقرأ ذلك الكتاب ثانية- ولذلك فأنا لا يمكن أن أعتمد على ذاكرتى فيما يخص هذه النقطة. ولكنى أعرف حق المعرفة أن الكتاب ترك لدى انطباعا واضحا أن طريقة ذلك المؤلف كانت هى الطريقة الصحيحة، وأنى عندما كنت أتحسس طريقى إلى كتابة روايتى الخاصة، إنما كنت أسير فى طريق الخطر. وليس من غير المحتمل أن يصنع الكاتب الأشياء بهذه القوة، اضافة إلى أن تفسيرى يدين بلا أدنى شك فى الجزء الأكبر منه إلى القلق وعدم الاطمئنان اللذين اقتربت بهما من مسألة كتابة الرواية ومع ذلك، فأنا لا أريد أن أترك لدى أى انسان انطباعا بأن هذا الكتاب سيحكى لك كل ما يجب أن تعرفه عن طريقة كتابة الرواية. لأن كل ما سأحاول عمله فى هذا الكتاب بل وكل ما أستطيع عمله بالفعل - هو أن أحكى لك عن تجربتى وخبرتى فى هذا الموضوع. وإن لم يكن عندى غير ذلك، فإن تلك الخبرة وصلت من الاتساع حدا بدأ يراودنى عنده إحساس بالجهل.. فبعد عشرين عاما من الكتابة وبعد حوالى مائة رواية، بدأت أدرك أنى لا أعرف طريقة كتابة الرواية، وانه ليس هناك من يعرف هذا أيضا، وانه ليست هناك طريقة صحيحة لإنجاز هذا العمل. لأن الطريقة التى تنجح معك، أو معى أو مع كل من يجلس على الكرسى ويضرب على مفاتيح آلته الكاتبة، هى الطريقة الصحيحة.

الفصل الأول

لماذا نكتب الرواية؟

إن راودتك رغبة كتابة القصص، فمن الأفضل لك أن تأخذ حبتين من الأسبرين، ثم تضطجع بعد ذلك فى غرفة مظلمة، انتظارا لانقضاء ذلك الإحساس. ولكن إن ألح عليك ذلك الإحساس، فقد يحتم عليك أن تكتب رواية، المهم أن السواد الأعظم من كتاب القصص المبتدئين يسلمون بفكرة مفادها انهم إن آجلا أو عاجلا سوف يتعين عليهم أن يكتبوا الرواية الطويلة، وليس من الصعب تبين أن عالم القص القصير لا يهيئ للكاتب سوى فرصة محدودة وضيقة، لأن كاتب القصة القصيرة يكون محدودا تماما من الناحيتين: التجارية والفنية.

ولكن ذلك ليس أمرا مطردًا على الدوام. إذ كانت قصص المجلات، تحظى منذ نصف قرن مضى، باهتمام لم يسبق لها من قبل. وفى العشرينيات كان الكاتب البارز يجنى مئات الدولارات من وراء بيع قصصه القصيرة لإحدى المجلات الصفراء الرائجة ذائعة الصيت. وقد كانت تلك القصص صالحة للحديث عنها فى الحفلات والمناسبات الاجتماعية، وبذلك ساعدت السمعة التى كان الكاتب يجنيها من وراء ذلك، على جذب الاهتمام على أية رواية من رواياته التى ينشرها.

ولكن التغير الذى طرأ منذ ذلك الحين يعد تغييرا كبيرا. فقد انكمش القص الكبير فى المجلات كلها تقريبا من حيث الحجم والمغزى. كما قل عدد المجلات الرخيصة التى تنشره، إضافة إلى أن ذلك القليل الذى تنشره هذه المجلات يقل هو بدوره أيضا عاما بعد آخر، زد على ذلك أن ما تدره تلك الحفنة القليلة من الأسواق الرائجة أصبح اليوم أقل كثيرا عما كانت تدفعه بالعملة الصعبة منذ خمسين أو ستين عاما مضت. فقد اختفت مجموعة المجلات الصفراء الرخيصة بوصفها سوقا من أسواق القص القصير، ولم يتبق بعد ذلك من

مجلات الاعتراف سوى ما يعد على أصابع اليد الواحدة، فضلا عن مجموعة ضئيلة أخرى من مجلات القصص البوليسية والخيال العلمى. وهذا هو كل ما تبقى فى سوق القص القصير الذى كانت مجلاته تعد بالمئات، كما اختفت أجناس بأكملها من القص القصير مثل القصة الغربية، والقصة الرياضية، والحدوتة الخفيفة التى كانت كلها تنشر بأعداد كبيرة، بمعدل أثنتى عشرة أو خمس عشرة قصة فى مجلة من هذه المجلات، ومع ذلك فقد اختفت الآن بنفس الطريقة التى اختفى بها الجن والحمام المسافر.

أما ما تبقى بعد ذلك من هذه المجلات الصفراء الرخيصة فلا تستحق الكتابة لها. ولك أن تتخيل على سبيل المثال، ذلك الضرر الذى يصيب كاتب القصص البوليسية من جراء هذه المجلات. فقد كانت أكبر مجلتين من مجلات هذا النوع من القصص تدفعان منذ عشرين عاما للكاتب أجرا بواقع خمسة سنتات نظير الكلمة الواحدة، كما أن ذلك الذى كانت ترفضه هاتان المجلتان كان يباع أيضا لمجلات أقل مرتبة من النوع نفسه ولكنها أقل رواجا وانتشارا. ولكن الآن، وبعد أن ارتفع سعر قطعة الحلوى التى كانت تباع بنيكل واحد - إلى عشرين سنتا، لاتزال هاتان المجلتان تدفعان نيكلا واحدا نظير الكلمة الواحدة - كما أن بعض المجلات الأخرى تدفع سنتا واحدا عن الكلمة الواحدة من كلمات القصص التى تنتقيها للنشر من بين ما ترفضه هاتان المجلتان.

والمستقبل لا يبشر بخير فيما يخص كتاب القصص الجيد. لأن مجلات قليلة جدا هى التى تنشر القصص الأدبية المتميزة وتدفع عنها ثمنا محترما نظير ذلك الامتياز. فالقصة الجيدة بعد أن تقوم بجولتها فى الصحف والمجلات التى من قبيل النيويوركر the new yorker والأتلانتيك هاربر athantic harper، إلى غير ذلك من الصحف الأخرى ينخفض قدر صاحبها وتصبح مقصورة على المجلات الأدبية الصغيرة التى تدفع الثمن على شكل عدد من النسخ أو أجر رمزى صغير فى أحسن الأحوال. من هنا فإن كسب العيش من هذا السبيل لا يعد مستحيلا وحسب، وإنما قد تصبح مسألة الوفاء بكلفة البريد على مر السنين أمرا مستحيلا تماما.

من ناحية ثانية، فإن الإنسان قد يستطيع كسب عيشه من كتابة الرواية. ولن أجعل لعابك يسيل للتفكير فى المبالغ الفلكية التى يتلقاها كتاب معينون لقاء رواياتهم. لأن مكاسب الكتاب ذائعى الصيت، والثروات التى تهبط عليهم

نظير تحويل رواياتهم :إلى أفلام سينمائية، أو نظير إصدار هذه الروايات بأغلفة ورقية، كل ذلك لا نصيب فيه للكاتب المتوسط، سواء أكان من المبتدئين أم من القدامى. وقد ورد فى كلام جيمس ميشنر James michener ذات مرة ما معناه أن أمريكا بلد يستطيع الإنسان أن يكسب فيه ثروة ولكنه لا يستطيع أن يكسب عيشا ـ بمعنى أن حفنة قليلة من الكتاب هم الذين يثرون بينما البقية الباقية منا لا تستطيع أن تكسب عيشها وحسب. وهذا القول صادق إلى حد ما ـ لأن الفجوة بين النجاح والبقاء على قيد الحياة ـ وأنا هنا اعترف بذلك وأقره ـ فجوة كبيرة وغير صحيحة ـ ومع ذلك فهذا الأمر لا يخلو أيضا من المبالغة، لأن الكاتب يستطيع أن يكسب عيشه أيضا فى أمريكا، إن كان روائيا مثمرا على نحو معقول، إذ يستطيع أن يكسب من العيش ما يشرف على الراحة والاطمئنان.

وأنا عندما أنحى الاعتبارات المالية جانبا أشعر دوما أن الرواية تعطى إشباعات لا تتوافر فى القصص القصير. وقد بدأت بكتابة القصة القصثيرة، كما أن كتابة القصة القصيرة ونشرها كان إنجازا كبيرا شعرت معه بقدر كبير من الفخر. ومع ذلك فقد كان الإنجاز الأدبى الحقيقى، فى رأيى، يكمن فى أن أمسك بين يدى كتابا يحمل اسمى على غلافه. فقد كان على أن أمسك بعشر منها قبل أن يحمل أى منها اسمى على غلافه، وهذا على سبيل التذكرة.

ومن رأيى أن كتابة القصة القصيرة شىء جدير بالاحترام والإجلال. لأن القصة القصيرة تتطلب من صاحبها الحذق والمهارة كى ينجح فيها. أما الانتهاء من كتابة الرواية فمعناه أنك انجزت شيئا من الثروة. وفى القصة القصيرة تستطيع أن تديرها على أساس من فكرة حصيفة تدعمها بشىء يسير من المهارة الكلامية. كما أن بوسعك ـ إذا ما انسابت فيك عصائر الإبداع ـ أن تنهى القصة القصيرة من بدايتها إلى منتهاها خلال جلسة مسائية واحدة.

الرواية بالمقابل، تستغرق منك عملا حقيقيا. إذ يتعين عليك أن تقضى فيها أشهرا وأنت تصارعها مخرجا إياها من الخنادق، سطرا إثر آخر، وصفحة بعد أخرى وفصلا بعد فصل. كما تحتم الرواية عليك أن تكون لها حبكة وشخوصا لها من العمق والتشابك ما يدعم بنية قد تمتد إلى ستين صفحة أو إلى مائة ألف كلمة. معنى ذلك انها «الرواية» لم تكن طرفة أو تدريباً للأصابع، أو رحلة قمت بها إلى القمر بجناحين من قماش. أعنى انها كانت كتابا.

وكاتب القصة القصيرة فى رأيى، هو واحد من عَدَّائى المسافات القصيرة، فهو يستحق الثناء بقدر ما تكون قصصه أهلا للمكافأة والتقدير. أما كاتب الرواية فهو واحد من عدائى المسافات الطويلة، وأنت لا يتعين عليك فى سباق الماراثون أن تكون أول من يصل كى تستحق ثناء الجماهير وتشجيعها. المهم فقط أن تكون قد قطعت المسافة وأكملتها على قدميك.

هذه الحجج التى أوردتها قد تحث الكاتب على أن يتحول إلى الرواية على الفور، ولكنى ارمى من ورائها إلى أن المبتدئ فى الأدب ينبغى أن يركز اهتمامه على الرواية لا آجلا أو عاجلا وإنما على الفور، فالرواية ـ وأنا هنا أعترف ـ ليست الهدف النهائى وحسب وإنما هى أيضا المكان الذى يجب أن يبدأ منه المبتدىء.

بداية، قد يبدو ذلك غير منطقى تماما، وقد شبهت القصة القصيرة بسباق المسافات القصيرة، وشبهت الرواية بسباق المسافات الطويلة. ألا يتعين على عداء المسافة الطويلة أن يتمرن على تلك المسافة بصورة متدرجة؟ ألا يتعين على الكاتب أن ينمى قدراته فى القصة القصيرة قبل أن يحاول كتابة الرواية التى تمثل قدرا أكبر من التحدى؟

من المؤكد أن كثيرين منا يبدءون بهذه الطريقة. وقد فعلت ذلك أنا بنفسى، إلى أبعد حد. فقد كنت أجد فى محاولاتى الأولى صعوبة بالغة فى الإمساك بتلابيب القص النثرى على امتداد الألف وخمسمائة كلمة اللازمة لكتابة قصيصة قصيرة. وبمرور الوقت زاد تسودى لكتابة القصص القصيرة الكاملة فى سهولة ويسر، ثم كتبت بعد ذلك روايتى الأولى. ومن الكتّاب أيضا من سار فى مسار آخر مشابه لمسارى، ولكن ربما كان هناك كثيرون آخرون قفزوا إلى الرواية مباشرة دون أن يبذلوا جهدا حقيقيا فى القصة القصيرة، ويبدو أن الطريق إلى الكتابة ليس له مسار تقليدى. والطريق الذى يؤدى إلى محطة الوصول ـ أيا كان نوعه ـ هو ذلك الطريق الذى يناسب المسافر عليه.

وانطلاقا من مفهوم أن كل الطرق تؤدى إلى روما، سأورد لك هنا بعض الأسباب التى تجعلنى أعتقد بأن من الأفضل للكاتب أن يبدأ بالرواية. المهارة تقل مع التجزئة. قد يبدو هذا السبب متناقضا ـ فلماذا تحتاج الرواية إلى مهارة أقل مما تحتاجه القصة القصيرة؟ أظن أنك ترى أن العكس هو الصحيح.

ألا تريد أن تكون حِرَفياً ماهرا فى كتابة الرواية؟ أنا لا أظن ذلك. لأن كاتب الرواية فى معظم الأحيان يستطيع أن ينصرف عن خامات الأسلوب وأساسياته انصرافا قد يشوه القص القصير ويعجزه.

ويجب ألا يغيب عن بالك أن ما توفره لك الرواية **هو المساحة**. بمعنى انها توفر لك المكان الذى تستطيع أن تستدير فيه المكان الذى تستطيع فيه شخوصك النمو والحياة، المكان الذى يسمح لخط قصتك بالحركة والازدهار. وإذا كانت مسألة الابتعاد بالكمات لا تؤذى مطلقا، فإن أهميتها تقل أيضا عن الأهمية الكبرى التى تعلق على قدرة الكاتب على الاحتفاظ بالقارئ وجعله يهتم بما سيحدث فى الرواية.

وقائمة الأسماء الذائعة الرائجة فى مجال الرواية تزخر بأعمال الكثير من الكتاب الذين لا نريد أن نطلق عليهم اسم أصحاب الأساليب اللامعة. وإذا كان لا يعنينى ذكر أسمائهم، فأنا استطيع أن ارتجل حوالى ستة كتاب أرى صعوبة فى الفصول الأولى من رواياتهم. فأنا من الذين يفرطون فى وعيهم الأسلوب ـ إذ من المؤكد أن الكتابة تغير مدركات الإنسان تغييرا جذريا بوصفه قارئا ـ كما أجد حوار هؤلاء الكتاب آليا أيضا والانتقال عندهم محرج، وبناء المشاهد غير متقن، والوصف غير دقيق. ولكنى بعد أن استمر فى العشرين أو الثلاثين أو الأربعين صفحة الأولى أفقد وعيى المفرط بالأشجار لأبدأ فى ادراك الغابة. وهنا تتملكنى قدرة المؤلف على القص الخالص ولا أستطيع اكتشاف عيوب اسلوبه بعد ذلك.

وخط القصة، فى القص القصير، لا تتهيأ له فرصة الاضطلاع بهذا الدور. إذ يمكن أن تقطع القصة الطريق بكامله قبل أن أتوقف لملاحظة اسلوب الكاتب.

هناك أيضا بعض الروايات التى تتفوق على الأسلوب الذى كتبت به نظرا لعظمة تيمات هذه الروايات أو سحر موضوعاتها. فالرواية الملحمية، التى تقدم تاريخ أمة بكامله فى روايات قصصية تأسر القارئ وتستحوذ على اهتمامه بفعل قوة مجالها الشفافة. وتعد الرواية التى كتبها ليون أوريس leon uris بعنوان: الرحيل Exodus، مثالا جيدا على هذا النوع من الكتب. كما تعد كتب آرثر هيلى arthur hailey مثالا على الروايات التى توصل للقارئ قدرا هائلا من المعلومات، بمعنى انها تحكى للقارئ الكثير عما يريد معرفته عن صناعة من

الصناعات. وليس معنى ذلك أن هذه الروايات أو الروايات الأخرى المماثلة غير متقنة من حيث الأسلوب، وإنما المقصود هو إبراز أن الأسلوب فى الرواية يصبح أقل أهمية عما ينبغى أن يكون عليه فى القص القصير.

فكرة أقل أهمية. أنا أعرف عددا كبيرا من الكتاب الذى أجلوا كتابة الرواية لأنهم أحسوا بافتقارهم إلى الفكرة القوية، أو الجديدة، أو الفكرة المثيرة التى يمكن أن تتمخض عن رواية. والمنطق يقول إن الرواية بحكم طبيعتها من حيث طولها تحتاج إلى فكرة أطول من فكرة القصة القصيرة.

وإذا كنت تجد مشقة فى الإتيان بالأفكار فهذا يعنى انك قد تكون أُفضل حالا مع الرواية عن القصص القصيرة. والسبب فى ذلك أن كل قصة قصيرة تتطلب إما فكرة جديدة تماما أو تجديدا لفكرة قديمة. والقصة القصيرة فى معظم الأحيان تصل إلى ما يزيد قليلا على مجرد فكرة يكسوها الكاتب لحما ويصقلها محولا إياها إلى قطعة من القصص. وهذا أمر محتمل تماما فى القص القصير، الذى لا يزيد على ديباجة لا يزيد عدد كلماتها على ألف وخمسمائة كلمة تؤدى إلى نهاية مفاجئة، بمعنى انها عبارة عن فكرة يتم إلباسها عباءة رقيقة فى إطار نسيج قصصى.

الروايات، على الجانب الآخر، تكتب مرارا وتكرارا بحيث لا تستطيع أن تجد فيها فكرة رئيسة. فكل شهر من شهور السنة، على سبيل المثال، يشهد نشر المزيد من الروايات القوطية Gothic التى يلتزم السواد الأعظم منها خطًا يرتبط ارتباطا وثيقا بخط الحبكة نفسه ـ كأن يكون ذلك الخط لامرأة يحدق بها الخطر فى منزل منفر، وأن ذلك المنزل يحتمل أن يكون فى منطقة المروج الخضراء، ويتم سحب هذه المرأة إلى رجلين، يتحول أحدهما إلى بطل، والثانى إلى وغد. وهناك فئة أخرى من الروايات هى الحكاية التاريخية الخفيفة التى تدخل ضمن تشكيلة الغضب الرقيق للحب loves tender fury التى تقوم بادئ ذى بدئ على بطلة بريئة يجرى اغتصابها بدرجات متفاوتة من التمتع خلال فترات تاريخية مختلفة.

والرواية الغربية تلتزم خطا واحدا من خطوط الحبكة الخمسة أو الستة تلك. كما أن هناك أيضا بعضا قليلا من الروايات البوليسية وقصص الخيال العلمى التى تسير فى الاتجاه نفسه. ولك أن تتخيل ذلك الكم الهائل من روايات الاتجاه السائد التى تنشر فى كل عام ولا تعالج شيئا أصيلا يزيد على موضوع البراءة.

وليس معنى ذلك أن تقول: إن الرواية لا تحتاج إلى عبقرية، لأن العبقرية هى التى تمكن الكاتب الروائى من انتقاء قيمة نمطية يبنى عليها كتابا حديثا وجديدا لكل من يقرأ هذا الكتاب. ومع استمرار الكاتب الروائى فى كتابه الرواية تدب الحياة فى شخصياته، وتكتسب المشاهد بعدها الخاص على الصحيفة، كما أن إثراء هذه الحادثة الأصيلة هو الذى يجعل لمثل هذا الكتاب مغزى يختلف عن كل تلك الروايات التى تتماثل معه من حيث الموضوع.

وفى بعض الأحيان قد يكون لعناصر رسم الشخصيات والأحداث التى تجعل من الرواية شيئا فريدا، وجود مسبق فى ذهن الكاتب عندما يجلس إلى آلته الكاتبة. وفى بعض الأحيان الأخرى قد تبرز هذه العناصر من لا وعى الكاتب المبدع طوال عملية الكتابة نفسها.

***

أنا نفسى أتمتع بالقصص القصيرة، لأنها تعطينى إشباعا كبيرا برغم أن إنتاج مثل هذه القصص ليس مجزيا من الناحية الاقتصادية. كما اتمتع جدا بقدرتى على الجلوس إلى الآلة الكاتبة وقد اكتملت فى ذهنى فكرة كاملة ثم أكرس نفسى لعمل يوم كامل أحول فيه تلك الفكرة إلى قطعة أدبية مكتملة.

وتشتد بى المتعة إلى حد يجعلنى أفعل **الشىء** نفسه مرارا ـ اللهم باستثناء أن كل قصة من القصص تحتاج إلى فكرة رئيسة قوية تماما، وأن تكون هذه الفكرة قابلة للاستنفاذ خلال مساحة تقدر بحوالى ألفى كلمة. وأنا لا أحصل ببساطة على تلك الأفكار الكثيرة التى أنشدها.

إيد هوك Ed hoch يكسب عيشه من كتابة القصص القصيرة ليس إلا، وهو يتسود هذا العمل الفذ الذى يتطلب جهدا يفوق جهد البشر، لأن هذا الكاتب يبدو وكأنه نبع من الأفكار التى لا تنتهى مطلقا. أضف إلى ذلك أن تطوير أفكار القصص القصيرة وتحويلها إلى قص هو الذى يعطى هذا الكاتب إشباعه الشخصى. وأنا أحسد هذا الرجل فى بعض الأحيان، ولكنى أعرف انى لا استطيع أن آتى كل شهر ولو بستة أفكار من أفكار القصص القصيرة مثلما يفعل هذا الرجل، من هنا فأنا أسير فى الطريق السهل طريق كتابة الرواية.

بوسعك أن تتكلم كثيرا: والكتابة تشترك مع معظم المهارات الأخرى فى هذه الخاصية: ولذلك فنحن ننمى هذه الخاصية بالممارسة. كما أن الكتابة التى نكتبها ـ أيا كان نوعها ـ تعيننا على أن نصبح كتّابا جيدين.

وعلى كل حال، فقد توصلت عن طريق الملاحظة إلى أن كتابة الرواية هى أفضل الطرق لتعلم الكتابة. لقد تعلمت الكثير من كتابة القصص القصيرة. كما تعلمت الكثير من كتابة رواياتى الأولى، وواصلت تعلمى لأشياء بعد أخرى من كل رواية كتبتها منذ ذلك الحين.

وقد تعلمت من كتابة القصة القصيرة الكثير عن استعمال اللغة استعمالا حيا. كما تعلمت منها أيضا بناء المشاهد وإدارة الحوار. وكل ما تعلمته بهذه الطريقة كان قيما.

وعندما بدأت كتابة الرواية، بدا الأمر وكأنى اتعامل مع أوزان ثقيلة، بل وشعرت بنمو بعض العضلات التى لم يطلب إلى استعمالها قط من قبل.

وسرعان ما اختلف عندى رسم الشخصيات. فقد كانت شخصياتها من قبل موجودة لتقوم بوظائف محددة وتتكلم سطورا محددة أيضا. وكان بعض هذه الشخصيات مرسوما بطريقة جيدة، ولم يكن البعض الآخر كذلك، غير أنه لم يكن لأى من هذه الشخصيات دبيب الحياة القصصية التى تجعلها تسمو على أدوارها فى الصفحة. وعندما كنت أكتب رواية من الروايات كنت ألاحظ الشخصيات تواتينى وفيها دبيب الحياة. فلهذه الشخصيات خلفياتها التاريخية، ولها عوائلها، ولها أيضا خصوصياتها ومواقفها التى تزيد كثيرا على مجرد الخطوط الكاريكاتورية الرئيسية فى الشخصية، وقد حتم ذلك على أن أعرف الكثير عن هذه الشخصيات كى أجعلها تحتفظ بحيويتها على امتداد مائتى صفحة، وبذلك توفرت لهذه الشخصيات مادة كثيرة. وليس معنى ذلك أن رسمى للشخصيات فى رواياتى الأولى كان رسما جيدا بصفة خاصة، لم يكن الأمر كذلك، ومع ذلك فقد تعلمت الكثير من هذه العملية.

تعلمت من هذه الطريقة أيضا كيف أتعامل مع الزمن فى القص. فقد كانت قصصى القصيرة تتكون فى أغلب الأحيان من مشهد واحد فقط، ويندر أن يزيد طولها على ثلاثة أو أربعة مشاهد. أضف إلى ذلك أن الروايات التى كتبتها كانت تبدو وكأنها تغطى بعضا من الأيام أو الأسابيع، كما كانت تتكون من مشاهد عديدة بطبيعة الحال. كما تعلمت أيضا التعامل مع عدد كبير من المسائل التقنية ـ مثل تحول المواقف وتغيرها، والحنين إلى الماضي، ومناجاة النفس الداخلية... إلخ.

بوسعك أن تكسب أثناء التعليم. غريب أن الكتابة يغلب عليها التطلع إلى

الإشباع المباشر، فنحن ما أن نضع الصفحة على الآلة الكاتبة حتى نتطلع إلى أن نرى ما نكتبه بين قائمة الكتب الرائجة.

ويبدو لى أن الكتاب الآخرين ليسوا أقل منا تطلعا إلى النجاح المادى الملموس. فما الذى ينشد الرسام بيعه من قماش اللوحة الأولى فور الانتهاء من تجهيزه؟ الهدف لدى مثل هذا الرجل فى أغلب الأحيان، هو أن يبدأ الرسم على القماش بعدأن يجف مباشرة. وما الذى يعول عليه المغنى فى اليوم الأول الذى يحقق فيه خبطة فنية كبيرة فى قاعة كارنيجى carnegie بعد حجزها له؟ ومن المعروف ان كل مستقبل عملى فنى آخر ينطوى على فترة طويلة شاقة من الدراسة والتتلمذ، ومع كل ذلك فإن هذه الكثرة الغالبة من الكتاب يظنون أنهم بدءًا من محاولتهم الأولى ينبغى أن يكتبوا كتابة المحترفين، كما انهم يرسلون قصصهم القصيرة بالبريد قبل أن يجف مدادها.

وهذا لابد أن تكون له أسبابه ومن رأيى أن عملية التواصل بكاملها تعد جزءا جوهريا مما نفعله إلى حد أن القطعة الأدبية التى لا يقرؤها الآخرون هى بمثابة شجرة الأسقف بيركلى التى تسقط فى مكان لا، تسمعها فيه أذن بشرية وإذا لم يقرؤها فكأنما لم نكتبها قط.

من ذلك أيضا ان الكتابة غير المنشورة تفاجئنا مثل الكتابة غير الجيدة، بمعنى أن الفنان يستطيع أن يعلق رقعة إحدى لوحاته على جدار بيته الخاص كما أن بوسع المغنى أن يدندن فى الحمام ايضا وهذا يعنى ان المخطوطة تعد غير مكتملة إلى أن تتم طباعتها.

وهذه الرغبة فى الحصول على المال والسمعة على أثر العمل الأول تبدو للوهلة الأولى وكأنها قمة الغطرسة الأنانية ولكنى برغم ذلك، أرى فى هذه الرغبة افضل تفسير لانعدام الأمان الذى يحسه الكاتب الجديد وإذا كنا نتحرق شوقا إلى النشر فنحن نفعل ذلك لأننا بغير هذا الاعتراف وذيوع الصيت لن تتوفر لنا الوسيلة التى نقنع بها أنفسنا بأن أعمالنا لها قيمة.

وأنا هنا لن أتوانى لحظة واحدة، وأنصح كل كاتب جديد بألا يتوقع الحصول على الكسب المالى والاعتراف وذيوع الصيت على إثر روايته الأولى وما لم تكن مستعدا استعداداً تاما لإنفاق بضعة أشهر فى كتابة كتاب واحد لا تجنى من ورائه سوى أنك أجدت كتابته، فالأفضل لك أن تتخلص من آلتك الكاتبة وتبحث لنفسك عن مضيعة من مضايع وقت الفراغ تكون أقل تقييدا للإنجاز.

وبرغم ذلك فنحن لا ننكر الحقيقة التى مفادها أن عدداً كبيراً من الروايات الأوليات ينشر كل عام والناشرون يشكون من صعوبة الاقبال على الرواية الاولى، متجاهلين تماماً العديد من الروايات الاوليات التى تصل إلى مستوى الكتب الرائجة فى كل موسم من المواسم وللحقيقة أقول: إن الغالبية العظمي من الروايات الأوليات لاتنشر وللحقيقة أقول أيضاً: إن غالبية الروايات الاوليات التى تنشر لا تروج والأعجب من كل ذلك ان أياً من هذه الروايات لا ينشر مطلقا.

وعلى هذا قد يكون بالامكان تحقيق بعض المكاسب من حيث المال والشهرة اثناء عملية اكتساب تلك المهارات التى لا يمكن اكتسابها إلا من خلال التجربة والممارسة، وهذا الشكل من أشكال التلمذة المدفوعة الاجر يكون فى متناول الكاتب الروائى أكثر من كاتب القصة القصيرة.

ولم يكن الأمر دوما على هذه الحال إذ عندما كانت أرفف بيع الصحف الرخيصة المبتذلة تطفح بالمجلات الصفراء، فإن المحتوى كان يسمح للكاتب الجديد أن يكسب عيشه من هذه المجلات ـ وأن يكون كاتباً متأرجحاً ـ طوال تمية لمهاراته وصقله لتقنيته ولا يزال هناك شكل من أشكال التتلمذ على مثل هذه المجلات إلى يومنا هذا ويعده البعض عملية مثالية فى ميدان الكتابة غير القصصية، فكتاب المقالات يكسبون عيشهم اثناء كتابتهم للمجلات المنزلية والصحف التجارية، وقبل ان يتمكنوا من كتابة الكتب غير القصصية او كتابة المقالات للمجلات المحترمة.

ومن المؤكد ان بعض المجلات الادبية الموجودة تفتح ابوابها للكتاب الجدد ،خذ على سبيل المثال مجلة «إلرى كوين البوليسية Ellery Queen,s Mystery magazine» التى تأخذ بعين اعتبارها مسألة نشر القصص الاولى للمؤلفين، والتى نشرت ما يزيد على خمسمائة محاولة بكر إلى يومنا هذا.

ولكن نظراً لانكماش المجلات الصفراء منذ الخمسينيات بدأ يقل عمق سوق القصص فى المجلات بحيث لا يسمح بتتلمذ الكاتب على مثل هذه المجلات.

ولكن سوق القصص الأصلية التى تحمل أغلفة ورقية لا تزال ـ على العكس من ذلك ـ مفتوحة تماماً للمبتدئين وتستقبل أعمالهم عن طيب خاطر وإذا كان التطبيق النسبى لفئات القصص المختلفة ـ التى منها التشويق، والمغامرة، والتغريب، والخيال العلمى، والقوطى، والحدوتة الخفيفة، والحدوتة التاريخية ـ تتخذ مساراً حلقيّا، إلا أن هناك بعض الفئات العديدة التى تشكل سوقاً صحياً.

وقد تتلمذت فى كتابتى للرواية على روايات الجنس ورقية الغلاف ففى صيف العام ١٩٥٨ كنت قد أنهيت روايتى الاولى ورحت أبحث عما سأفعله بعد ذلك وكان وكيلى يقوم بتسويق الكتاب ولم تكن لدى اية فكرة عن رواج او فشل هذه الرواية تماماً.

واتصل بى الوكيل ليبلغنى أن ناشراً جديداً بدأ يدخل سوق روايات الجنس، ترى هل كنت أعرف هذه الكتب؟ وهل كان بوسعى أن أقرأ القليل منها ثم أحاول كتابة رواية من هذه الروايات.

ثم اشتريت بعد ذلك مجموعة من هذه الكتب ومررت عليها مروراً سريعاً وقد راعيت فى الكتب التى اشتريتها ان تكون بمثابة عينات تمثل الانواع المختلفة لهذا النوع من الروايات (ولو قدر لى أن أعود إلى هذا العمل مرة ثانية، لأنفقت فيه المزيد من الوقت محللاً هذه الاعمال، فى ضوء التفاصيل التى اوردتها فى الفصل الثالث من هذا الكتاب).

ثم جلست بعد ذلك إلى آلتى الكاتبة بعزم الشباب وأنهيت ثلاثة فصول، ثم مخططاً لما تحول ليصبح بداية لمستقبل عملى فى هذا الاتجاه.

ولم أدر ما عدد روايات الجنس التى كتبتها فى السنوات التى تلت ذلك، وظللت لفترة من الزمن أكتب بواقع رواية كل شهر لأحد الناشرين، إلى جانب بعض الكتب التى أكتبها من حين لآخر لبعض الدور الاخرى، كل ذلك إلى جانب قدر معين من الكتابة الطموح ومبلغ ظنى إنى كتبت حوالى مائة رواية من هذه الروايات او قد يقل العدد عن ذلك - فأنا لا أعرف العدد بالضبط، هذا إضافة إلى ان معظم النسخ التى كنت أحتفظ بها ضاعت منذ بضع سنوات يوم كنت أنتقل من مسكنى إلى مسكن جديد ولعلنا نتفق على أنى كتبت الكثير من هذه الروايات ولنترك الأمر يمر على هذا النحو.

لقد تعلمت مالا يحصى من ممارسة هذا العمل ويجب ألا يغيب عنك أنى كتبت تلك الكتب خلال أزمان كانت اكثر براءة من الآن، أعنى أنى كتبت هذه الروايات فى أوقات كانت هى تعد فيها أشد المواد لهيباً فى سوق القراءة، أو إن شئت فقل: إن هذه الروايات كانت تعد لب قلب الادب الإباحى قياساً على المستويات التى كانت سائدة فى تلك الايام فلم تكن تعثر فى هذه الروايات على كلمات محظور طباعتها كما كانت المقطوعات الوصفية فيها مغلفة بطريقة الـ بليبوى.

كانت كل رواية من هذه الروايات تشتمل على مشهد من الجنس فى كل فصل من فصولها، غير ان هذا المشهد لم يكن يستغرق الفصل بكامله فقد كان الفصل يسمح بتطوير الاحداث ورسم الشخصيات والحوار، والصراع والحبكة معنى ذلك ان الفصل كان يسمح بسرد القصة مع توقف من حين لآخر طلباً لدغدغة الجنس ولولا الجنس لفقدت هذه الكتب مبرر وجودها لأن قصص هذه الروايات لم تبلغ من القوة حداً تستطيع معه ان تقف وحدها بغير الجنس.

(ومع ذلك فأنا أعرف كتاباً او اثنين من هذه الكتب استطاعت الشخصيات أن تتسود الأمر فيهما وتدب فيها الحياة إلى حد حول مشاهد الجنس إلى معوقات منغصة تفسد الاطراد فى قراءة الرواية والحق أقول: إن ذلك كان امراً نادراً).

كان ذلك بمثابة تلمذة عجيبة ومدهشة كما كنت بطبيعتى كاتباً سريعاً له موهبة القدرة على الكتابة السلسة اعتباراً من المسودة الأولى وهذا هو الذى مكننى من الإسراع فى إنتاج هذه الكتب على نحو جعلنى أكسب منها عيشا مرضياً **ولم تكن هذه الكتب تدر على الكثير ولم يترتب عليها أية امتيازات أو دخل جانبى: والواقع ان حالى كان يشبه حال أولئك الذين يعملون لحساب المجلات الصفراء كما كانت المبيعات كلها بغير تحفظ.**

لقد تعلمت كماً هائلاً عن طريقة كتابة القصص، مستخدماً فى ذلك طريقة التجربة والخطأ التى لا عيب فيها، فقد كنت أتسكع هنا وهناك بحثاً عن مختلف الآراء، والحبكات، والأكثر من ذلك أنى كنت أجرب كل ما اريد طالما كنت قادراً على مواصلة الكتابة بالانجليزية والحفاظ على استمرارية الحدث واخرجت من منظومتى كل عادات المزايدات السيئة وكما سبق ان قلت فقد كنت أكسب وأنا أتعلم.

وأنا أعرف بعض الكتاب القلائل الذين بدأوا بزراعة هذه الحديقة السرية الخاصة، كما عرفت ايضاً عدداً من الكتاب الذين لم يتحولوا إلى اى شكل آخر مطلقاً فقد كانوا يكسبون مالاً سهلاً من وراء روايات الجنس إلى أن تآكلت هذه الموضة، ولكنهم كان ينقصهم الربط بين الموهبة والاتجاه، لأن هذا الربط هو الذى يرسى أصول المستقبل العملى فى الكتابة ثم انصرفت البقية الباقية منا بعد ذلك - إن آجلاً أم عاجلاً - إلى أشياء أخرى.

وفيما يخصنى، أشك فى أن بيارة رواية الجنس كانت مريحة تماماً، ومكثت

فيها فترة طويلة، إلى ما بعد النقطة التى استطعت تعلم الكثير عندها والأرجح أنى كان يتحتم على ان أفرد عضلاتى الادبية بعد ذلك بفترة وجيزة، ومن الناحية الاخرى، فقد كنت فى ذلك الحين صغيراً تماماً بكل المعايير الممكنة فقد وضعت كتب الجنس الخبز على مائدتى وحققت لى إشباعاً إنتاجيا منتظماً ونشراً منتظماً ايضاً فى مرحلة كنت فيها غير قادر على كتابة ما هو أكثر طموحاً من ذلك، وأنا لا يمكن أن أندم على الوقت الذى كرسته لهذه الكتب.

ترى، هل ميدان قصص الجنس يعد مكاناً جيداً يبدأ منه الكاتب المبتدئ فى أيامنا هذه؟ أظن أن هذا غير ممكن والمساوى لهذه الكتب فى السوق هذه الأيام هو روايات الأدب الإباحى متصلبة اللب، الميكانيكية التى لا حبكة لها والتى يكتبها اصحابها خالية من الخيال والصنعة ولا تتألف إلا من المشاهد الجنسية الصارخة التى تتواتر مشهداً بعد آخر وقد كانت الكتب التى كتبتها خلواً من هذه الميزة ـ ولعلك لا يراودك اى شك فى ذلك ـ غير ان هذه الكتب بحكم قانون القدم عند جريشام GResham ـ طردتها من السوق كتب اخرى كانت أردأ منها بلا منازع.

كتب كان أى غبى يملك آلة كاتبة وذهن قذر، يستطيع كتابتها وترتيباً على ذلك وصل الأجر من الضآلة حداً جعل الأداء لا يستحق العناء والمحصلة النهائية، أن الكتب التى من هذا النوع كان ينشرها اولئك الرجال الذين يملكون صالات المساج وعروضاً اختلاسية اولئك الناس الذين يُلقون طبقة افضل منهم على ارصفة الشوارع.

وبرغم كل ذلك، ليس هناك ما يدعو إلى الشوق حنيناً إلى تلك الايام الخوالى، سواء أكانت تلك الايام ايام المجلات الصفراء أم أيام روايات الجنس التى كانت تعد لب قلب الأدب الإباحى، إذا لابد أن تكون هناك دوماً مساحة يتتلمذ عليها الكاتب وسوف تعرف من الفصول القادمة فى هذا الكتاب كيف تتعرف مساحتك الخاصة ولكن دعنا نتفق مرحلياً على ان هذه المساحة ستكون فى المستقبل المنظور احدى مساحات الاشكال الروائية.

والاقتراح الذى مفاده أن المبتدئ يتعين عليه أن يبدأ بالرواية اقتراح جوهرى والرد الطبيعى على هذا الاقتراح هو تقديم بعض الاعتراضات المباشرة ولنبدأ بدراسة بعض أبرز هذه الاعتراضات.

وقد يسأل سائل: أليس من الصعب أن نبدأ بالرواية بدلاً من القصة القصيرة؟

الإجابة: لا، فالروايات ليست أصعب وإنما هى أطول.

وقد تكون هذه الاجابة واضحة تماماً، ولكن هذا الوضوح ليس كافياً لصحتها، لأن الطول الفريد للرواية هو الذى يخيف الكاتب المبتدئ.

والواقع، أنك لا يتحتم ان تكون مبتدئاً كى تخاف على هذا النحو، وقصص الغموض التى أكتبها يصل عدد صفحات الواحدة منها إلى حوالى مائتى صفحة أو ما يقرب من ذلك وفى مناسبات كثيرة، عندما بدأت كتابة بعض الكتب التى كنت اظن ان الواحد منها قد يمتد إلى ضعفى أو ثلاثة اضعاف هذا الطول، كنت أواجه قدراً كبيراً من المتاعب فى بداية الامر.

معنى ذلك ان ضخامة هذه المشروعات هى التى كانت تعوقنى.

ومن رأيى أن ما تحتاج اليه هو تغيير موقفك، وكتابة الرواية لا تحتاج أن تركن إلى حقيقة أنك لا يمكن أن تجزئ نفسك وأنك قادر على الانتهاء من الرواية فى جلسة طويلة واحدة على الآلة الكاتبة وقد تستغرق منك عملية كتابة الكتاب بضعة أسابيع أو بضعة أشهر - وربما سنوات.

ومع ذلك فكل جلسة على الآلة الكاتبة تعد عمل يوم كامل وهذه المقولة صادقة تمام الصدق سواء أكنت تكتب قصة قصيرة أم ثلاثية ملحمية وإذا كنت تكتب ثلاث أو ست أو عشر صفحات فى اليوم الواحد فستنجز خلال فترة زمنية محددة كماً لا بأس به بغض النظر عن الموضوع الذى تكتب عنه.

ومازلت أذكر أول كتاب طويل كتبته فعندما جلست لكتابة هذا الكتاب كنت أعلم أن مخطوطته ستمتد إلى مالا يقل عن خمسمائة صفحة وعملت يوماً وعندما انتهيت من العمل كنت قد أنهيت أربع عشرة صفحة ثم نهضت عن الآلة الكاتبة قائلاً: لم يعد يتبقى أمامى سوى أربعمائة وستة وثمانين صفحة - ثم اصابنى انهيار عصبى من جراء هذه الفكرة.

وما يجب ألا يغيب عن البال هو أن الرواية لن تستمر كتابتها إلى الأبد وهنا تصدق المقولات القديمة كلها وعلى رأسها: رحلة الالف ميل تبدأ بخطوة واحدة والبطء والانتظام هما اللذان يكسبان السباق.

ولعلك تتدبر ما يلى: لو أنك كتبت صفحة كل يوم فمعنى ذلك أنك ستنتج رواية معتبرة خلال عام واحد كما أن الكاتب الذى ينتج كتابا عاما بعد آخر يعد

من الكتاب وفيرى الإنتاج ألا تتصور أن بوسعك أن تكتب صفحة واحدة كل يوم؟ وحتى فى أسوأ الأيام؟

وقد تعترض قائلا: وأنا عندما أكتب القصة القصيرة أستطيع أن أحتوى الأمر بكامله فى ذهنى عندما أجلس إلى الطاولة وهذا يعنى أنى أعرف تماما إلى أين أنا ذاهب وأن الأمر لا يعدو كتابة ذلك الذى أعرفه أى، أنى لا تكون لى هذه السيطرة عند كتابة الرواية.

وبطبيعة الحال لا أنت وألا أى انسان اخر يستطيع ذلك.

والفصل الذى عن التخطيط لكتابة الرواية يقدم بعض الافكار والمقترحات فى هذا الصدد كما ان هناك، فى الوقت نفسه، أمرين يجب ان تأخذهما بعين الاعتبار.

اولا، يجب ان تسلم أن سيطرتك الكاملة على القصة القصيرة قد تكون ضربا من الوهم إلى حد كبير إذ ان كل ما يكون لديك هو الثقة فى حقيقة الأمر - والسبب فى ذلك أنك تظن أنك تعرف كل شىء عن القصة فى اللحظة التى تشرع فى كتابتها.

ولكن، إن كان حالك مثل حالى، فستظل تفاجئ نفسك طوال جلوسك إلى الآلة الكاتبة لان الشخصيات تدب فيها الحياة من تلقاء نفسها وتلح عليك أن تقدم حوارها الخاص وقد تتحول المشاهد التى بدت فى البداية امورا ملحة، إلى أشياء سطحية، بينما تتخذ بعض المشاهد الاخرى لنفسها أشكالا تختلف عن الاشكال التى حددتها انت لها أصلا بل إنك وأنت فى منتصف طريق القصة قد تفكر فى طريقة تحسن بها عناصر الحبكة نفسها.

وهذا يحدث بدرجة كبيرة فى الروايات وهو أمر حتمى لأن العمل القصصى ينبغى ان يكون كيانا عضويا واحدا، إنه كيان حى ينمو على طريق مسيرته أضف إلى ذلك أن أعمق الروايات تخطيطا، وبخاصة تلك الروايات التى ينتجها أولئك المؤلفون الذين يكتبون مخططات لرواياتهم يصل طول الواحدة منها إلى نصف طول الكتاب النهائى، لابد ان تدب فيها هذه الحياة، إذا أراد لها اصحابها ان تنبض بالحياة لدى القارئ ،لأن كتابة القصص ليست مطلقا مجرد عملية ميكانيكية، ولا مجرد عملية ملء الفراغات الشاغرة او الضرب على مفاتيح الآلة الكاتبة وحسب.

ثانيا: يجب أن تسلم بأنك لا يتعين عليك ان تسيطر على الكتاب بكامله على

الفور لأننا نكتب الروايات ـ مثلما نعيش الحياة ـ يوما بعد آخر ولقد توصلت إلى أن ما أريد ان أعرفه بحق عن أى كتاب من الكتب التى أريد كتابتها هو ذلك الذى اريد له ان يحدث خلال كتابة اليوم نفسه.

وانا يصيبنى الاضطراب عندما أبدأ كتابة الرواية فما ان اجلس فى محاولة منى لتخيل الرواية بكاملها، حتى يصيبنى القلق، على الأرجح، بنوع من الشلل وتتولد لدى قناعة بأن الامر كله مستحيل، وان هناك عيوبا بنائية ستودى بمصير العمل كله، وان الكتاب لن يحدد نفسه على نحو ناجح، ولكن طالما أستطيع الاستيقاظ كل يوم والتركيز تماما على ذلك الذى سيحدث طوال جلوسى إلى الآلة الكاتبة فى يوم بعينه، فسيسير كل شئ على ما يرام ـ وسيأخذ الكتاب شكله صفحة بعد صفحة وفصلا بعد فصل.

والروايات التى أكتبها منها قدر كبير من روايات الغموض بصورة او بأخرى والكتاب الذى يكون من هذا النوع يكون لقصته خطان ينكشفان فى آن واحد فهناك أولا، ذلك الذى يحدث أمام عينى القارئ بدءا من الصفحة الاولى إلى الصفحة الاخيرة أو إن شئت فقل هناك تسجيل الحدث من جانب شخصية أو شخصيات الموقف أو وجهة النظر ومن وراء هذه الحبكة يقف خط قصة الغموض نفسه، أو بمعنى آخر ذلك الذى يحدث او حدث من قبل وحجبناه عن القارئ انتظارا لوصول الرواية إلى الذروة.

وقد كنت أسلم، منذ سنوات مضت، بأن خطى القصة هذين يجب ان يكونا واضحين ومكتملين فى ذهن الكاتب قبل ان يشرع فى وضع كلمة واحدة على الصفحة ولقد تعلمت منذ ذلك الحين ان بإمكان الكاتب مرارا أن يكتب رواية معقدة تماما من روايات الغموض دون أن يعرف طبيعة الوغد فى هذه الرواية إلى أن توشك على نهايتها وفى روايتى التى عنوانها **«لا خيار للصوص»** كان بينى وبين نهاية الرواية حوالى فصلين أو ثلاثة فصول عندما ابدى صديق ملاحظة ساعدتنى على تبين الفاعل الرئيسى، وحتم ذلك علىَّ اعادة كتابة بعض الاشياء للربط بين الاطراف المفككة، ومع ذلك خرج الكتاب جيدا.

وقد تعترض قائلا: ويفرض أنى أنفقت عاما فى كتابة رواية من الروايات ولكنها ركدت فى النهاية معنى ذلك انى لا أستطيع ان اغامر بمثل هذا الوقت الطويل، أليس من الاسلم فى مثل هذه الحالة ان ألتزم بكتابة القصص القصيرة؟

هل يمكن أن يحدث ذلك؟ دعنا نسلم، بأنك تستطيع كتابة اثنتى عشرة أو عشرين قصة قصيرة خلال الوقت الذى تنفقه فى كتابة رواية واحدة ترى، ما الذى يجعلك تظن ان الفرصة ستواتيك لبيع هذه القصص؟ إن طبيعة السوق مركبة على نحو فيه فرصة تقديم رواية للنشر ارجح من تقديم قصة قصيرة واحدة من بين القصص العشرين التى كتبتها وبفرض أنك لن تستطيع بيع الرواية او القصص القصيرة، فما هى الاسباب التى تجعلك تحس أن مجموعة القصص القصيرة اقل مضيعة للوقت من الرواية الراكدة؟

ومع كل ذلك، فإن الخوف من تضييع الوقت هو الذى يجعل أناساً كثيرين يبتعدون عن كتابة الرواية، ولكنى لا أظن ان الخوف له ما يبرره حتى وأن صدق.

إذا، ماذا يحدث إذا لم ترج الرواية الأولى؟ وبحق السماء، فإن الغالبية العظمى من الروايات الأولى لا تروج، ولماذا يحدث لها غير ذلك؟

قد يحدث لمن لا تروج روايته الأولى شىء من بين عدة أشياء، فقد يكتشف، أثناء كتابته للكتاب، أنه ليس كاتبا روائيا بالسليقة، أو انه لا يحب هذا العمل ولا يمتلك الموهبة اللازمة له.

ولا أظن اكتشاف مثل هذه الأشياء يعد مضيعة للوقت.

من ناحية ثانية، قد يتعلم المؤلف من روايته الأولى التى لا تروج أن الكتابة هي مهنته، وان بداخله رغبة متقدمة في الاستمرار، وان العيوب ونقاط الضعف التي ظهرت في كتبه الأولى يجب ألا تظهر في كتبه القادمة. وقد تندهش اذا عرفت ان كثيراً من الكتاب الناجحين كانت كتبهم الأولى غير صالحة علي نحو مؤسف، ولم يكن في ذلك تضييع للوقت، وإنما كانوا يتعلمون مهنتهم.

خذ علي سبيل المثال، جوستن سكوت Justin Scott الذى قرأت مخطوطة روايته الأولى منذ سنوات عديدة. لقد كانت تلك المخطوطة سيئة من جميع الجوانب، ولا تصلح للنشر بأى حال من الأحوال، ولكن الرجل أفاد من كتابة هذه المخطوطة كما أن روايته الثانية ـ التي لم ترج أيضا ـ جاءت أحسن بكثير من الأولى.

ولم يصب الرجل بالإحباط، ونشرت روايته الثالثة التي كانت من روايات الغموض. وأتبع هذه الرواية بعدة روايات أخرى من النوع نفسه. ثم انفق الرجل بعد ذلك مايزيد علي عام في كتابة روايته التي عنوانها قاتل السفينة، التي هى

عبارة عن قصة مغامرة بحرية علي نطاق كبير، والتي عادت نسختها ورقية الغلاف علي صاحبها بدفعة مقدمة دخلت في حدود عدد مكون من ستة أرقام؛ كما باعها مؤلفها للسينما نظير مبلغ معتبر، وأبلت بلاء حسنا في الأسواق عندما دخلت ضمن قوائم الكتب الرائجة.

هل تظن أن جوستن Justin ندم علي الوقت الذى ضيعه في كتابة روايته الأولى؟

وقد تعترض قائلاً: قد لا أبدأ كتابة الرواية خوفاً من ألا استطيع إنهاءها. قد يكون الأمر كذلك، وقد لا تستطيع إنهاء الرواية بالفعل، وليس هناك من قانون يحتم عمل ذلك.

وأرجو أن تفهم انى لا أدافع عن ترك الرواية في منتصف الطريق. فقد فعلت ذلك أنا بنفسى مراراً، وأنه لشىء لا أحس بالرضا عنه مطلقا. ولكن لك الحق كل الحق في هذا العالم أن تتخلى عن كتاب إذا وجدت انه متعثر، أو إذا اكتشفت أنك لا تصلح لكتابة الرواية.

وبقدر ما نفضل أن نتظاهر بأن نداءنا نداء نبيل، فإنه يشرفنا أن نأخذ بعين اعتبارنا أن آخر ما يحتاج إليه هذا الكوكب المسكين هو كتاب جديد. والسبب الوحيد في كتابة اى شىء يزيد علي قائمة التسوق هو إنك تريد ان تفعل ذلك الشيىء، أما اذا توقفت هذه الرغبة فمعنى ذلك إنك ستكون حرًا تماماً لتفعل أى شىء آخر.

ويغلب علي التفاؤل في أنك ستكمل روايتك الأولى، أيا كانت مزاياها وعيوبها، ومهما كانت مقدرتك القصوى ككاتب روائى. ومن رأيى ان كتابة الرواية تعد تجربة حياتية قيمة لمن يعيشونها. إنها معلم عظيم، وأنا هنا اتكلم عن أن هذه التجربة لا تعلمك الكتابة وحسب وإنما تعلمك أيضا الكثير عن نفسك، فالرواية ـ وهذا اعتراف منى ـ مركبة فريدة لاكتشاف الذات.

أما مسألة إنهاء أو عدم إنهاء الرواية فهذه مسألة لك فيها الخيار، إضافة إلى أن الفشل في بدء عمل من الأعمال خوفا من عدم إكماله ليس له معنى على الإطلاق، فهل ترى في الأمر غير ذلك؟

وقد تقول: علي بركة الله، لقد اقتنعت، وسأجلس لأكتب رواية. وبادىء ذى بدء المادة القصيرة لا مغزى لها، فهل ترى غير ذلك؟

الأمر ليس غير؟ من ذا الذى يقول ذلك؟

سأسلم بأن القيمة التجارية هى التي تبرز الرواية؛ كما سأسلم أيضا بأن الروايات الطويلة تعد تلقائياً أهم من الروايات القصيرة. وسأعترف ـ مع بعض التحفظات ـ بأن كتَّاب القصة القصيرة لا يلقون اهتماماً كبيراً من نقاد الأدب. ولن أنكر أن جيرانك سيأخذونك مأخذ الجد بوصفك كاتبا إن أنت أبلغتهم بأنك كتبت رواية من الروايات. إن كان هذا هو محط اهتمامك الأساسى فامض قدما وابلغهم بذلك. فأنت لست مجبراً علي كتابة أى شيء.

اضطجع قليلاً. لا تشغل بالك بذلك ـ لأنهم لن يتوسلوا إليك طلبا لقراءة المخطوطة.

أما فيما يخص الميزة العضوية فإن طول الرواية لا يعد عاملاً جوهريا. ولعلك سمعت عن قصة الكاتب الذى اعتذر عن كتابة رسالة طويلة، وفسر ذلك بأنه لم يكن لديه الوقت ليقصرها. ولعلك سمعت أيضا عن تعليق وليام فولكنر الذي يقول فيه: إن كل كاتب من كتاب القصة القصيرة هو شاعر فشل في الشعر، وإن كل كاتب روائى هو كاتب فشل في كتابة القصة القصيرة.

وأنا لست على يقين من أن الرغبة في العظمة هى بحد ذاتها دافع خاص لكتابة أى شىء كما أن الطول لا يعد ضماناً للعظمة، كما لا يعد القصر إشارة إلي التفاهة أو علامة عليها.

وخلاصة القول، اكتب ما شئت سواء أكان سونيته، أم قصة قصيرة أم رواية يصل طولها الي الف صفحة.

وهو كذلك، سواء أكان لذلك قيمة ام غير ذلك. فما اريد كتابته هو الرواية. ولكن ما نوع الرواية التي أريد كتابتها؟ إن كل ما لدى هو قمطر وآلة كاتبة وحزمة من الورق ورأس فارغ. فماذا أفعل الآن، أيها المدرب؟

حسناً، لماذا لا يقلب المبتدئون الصفحة؟

الفصل الثانى

اختيار نوعية الرواية

قد لا تكون بحاجة إلى هذا الفصل. إذ أن نسبة كبيرة من الكتاب الروائيين يبدأون وهم يعرفون نوعية الرواية التى يريدون أن يكتبوها معرفة تامة، وربما تكون أنت واحداً منهم. وبرغم أن الشكل الدقيق للحبكة وبنية الكتاب قد يكونا غامضين وغير واضحين فى ذهنك، إلا أنك تعرف أشياء بعينها عن الكتاب. فأنت تعرف على سبيل المثال، إنه رواية، وتعرف ايضا ما تدور عنه هذه الرواية.

وربما يكون الكتاب الذى تريد كتابته يقوم على تجربتك الذاتية الحياتية الخاصة. وقد تكون تحملت شيئاً يشدك مثلما تشدك المادة الخام للرواية ـ مثل الالتحاق بالخدمة العسكرية، أو مساحة من الجلبة والفوضى أو النقد اللاذع، أو أربع سنوات مشتركة قضيتها فى مخدع من مخادع النوم. وحياة أى إنسان، سواءٍ أكانت بهيجة أم كئيبة يمكن أن تتحول إلى قصة مشوقة، اذا ما تأملناها تأملاً واضح المعالم وصورناها تصويراً درامياً.

وقد تستحوذ عليك أيضا فكرة رواية لا علاقة لها بتجربتك الحياتية المرئية، فقد يستثير شىء من قراءاتك أو من خيالك قوة الإبداع الخيالى فيك على نحو ينتج عنه، فى ذهنك، فكرة راسخة لكتاب. وقد تكون شخصيتك الرئيسية من شخصيات تعميد الأطفال، أو مسكتشفاً من بين مستكشفى المجرات، أو قد تكون مخبراً خاصا معاصراً يحس عاطفة نحو علب النشوق الشرقية، أو قد تكون شخصيتك الرئيسية شخصية واقعية معاصرة تتعرف فيها السطح الداخلى ـ كأن يكون ذلك السطح طفلا مخدوعاً، أو رياضياً سابقا يتماثل للشفاء من زواج فشل فيه، أو راهبة تلهث من التنسك والعبادة، وهذه كلها إمكانات لا تعد ولا تحصى؛ ولكن المطلب الوحيد أن يكون هناك شخصية أو

صراع أو موقف أساسى فى مكان ما يسير على هدى من الخط الذى يشدك إلى كتابة رواية عنه.

وإذا كان هذا هو الحال، فهذا يعطيك ميزة طفيفة؛ هى انك تعرف ذلك الذى تكتب عنه، وهذه المعرفة تقربك خطوة مهمة من العمل. وإلى هنا يحق لك أن تقفز إلى الفصل التالى إن كنت تريد ذلك.

وخلال العام الدراسى الأول من سنين دراستى العديدة غير المتميزة على نحو مغيظ، كان هناك رسم كرتونى ظل معلقاً فى لوحة إعلانات قسم اللغة الإنجليزية طوال العام بكامله. ثم عدت إلى ذلك الحرم الجامعى بعد عشرين عاماً من رحيلى المفاجىء عنه بوصفى ابنا معجزة يعود إلى بيته ليعمل محاضراً فى فن الكتابة. وبينما كنت أعبر المسطح النباتى الأخضر قفز ذلك الرسم الكرتونى فجأة إلى ذهنى.

كان الرسم الكرتونى لطفل عابس عمره ثمانى سنوات يحملق شذراً فى ناظر المدرسة العجوز. وكان الناظر يقول للطفل **لا يكفى أن تكون عبقرياً يا أرنولد وإنما يجب ان تكون عبقرياً فى شىء محدد**. وأذكر أنى كنت متعاطفاً مع ارنولد، فقد كنت اعرف قبل التحاقى بالجامعة بسنوات عديدة أنى كنت اريد ان أصبح كاتباً ولكن اتضح أن مسألة أن أصير كاتبا وحسب لا تكفى. إذ يتعين عليك ان تكون كاتباً فى شىء بعينه.

بعض الناس لديهم الأمر برمته كموهبة من المواهب إذ ليس لديهم موهبة الكتابة فحسب وإنما يبدون وكأنهم ولدوا وهم يعرفون عما سيكتبون، فلديهم منذ البداية القصص التى سيروونها وما عليهم سوى أن يدخلوا فى عملية السرد مباشرة.

وخلاصة القول إن بعض الناس تكون هذه العملية سهلة لديهم.

ولكن البعض منا لا يجدونها هكذا. فنحن نعرف أننا نريد أن نكتب، دون أن نعرف ماذا نريد أن نكتب.

ومن المفيد أن نلاحظ اننا ننتمى إلى الأغلبية، ألا وهى ان معظم الكتاب قد استحوذت عليهم فكرة ان يصبحوا كتابا قبل ان تكشف لهم الأشياء التى قد يستطيعون الكتابة عن طبيعتها. ومن السهل تقبل هذه الحقيقة عن الكتاب التجاريين الخلص، ولكن هذا التشكك المبدئى يمكن ان تتسم به السنوات المبكرة فى حياة الكتاب ذوى السمعة النقدية التى لا تضاهى. وفرصة التعرف على

الكاتب فى الذات تواتى معظمنا قبل أن نعرف أى نوع من الكُتَّاب سنصبح أو عن اى شىء سنكتب، وهذا يصح ايضا سواء أكان آخر إنتاجنا الأدبى من قبيل رواية الحوت الأبيض Moby Dick أم رواية غجرية الركب TRAILER TROLLOP.

ويجدر التنويه هنا، على نحو طارىء، ان كتاب القصص على اختلاف انواعهم يشتركون فى الكثير وهذا ما توضحه أعمالنا المتوعة. والحقيقة ان الكتابة توحد بيننا أكثر مما تفرقنا طبيعة ما نكتبه.

★★★

وبفرض ان كل ما تعرف فى هذا الوقت هو أنك تريد ان تكتب رواية وحسب. وسبب هذه الرغبة الملحة لا يعد شيئاً ذا أهمية بالغة إذ يكفى ان تتوفر لك الرغبة. وكونك قادراً على ان تثبت ان لديك عوامل أخرى ضرورية للنجاح الروائى مثل الموهبة، والمثابرة وسعة الحيلة ليس بالشىء الذى يجب ان تعرفه فى تلك المرحلة، ولأنك فى واقع الأمر لست فى ظرف يناسب التعرف على شىء من هذا القبيل وستكتشف ذلك فى الوقت المناسب.

كيف تحدد نوعية الرواية التى ستكتبها؟ يخيل إلى أن أفضل طريقة للإجابة على هذا السؤال هى طرح القليل من الأسئلة الأخرى. أولاً، ما نوع الرواية التى تفضل قراءتها؟ ولن أذهب بعيداً، بل سأقول: انه يمكننا فقط ان نكتب نوع القصص الذى نتمتع بقراءته. فقد عرفت لحظات عديدة اكتشفت فيها ان هذا غير حقيقى. فعندما كنت أقوم بكتابة الروايات الجنسية المذهلة، مثلاً، لم أكن أمضى ساعات فراغى فى قراءة الروايات الجنسية التى كتبها الآخرون. وقد لاحظت ان هناك عدداً لا يستهان به ممن يكتبون افلام رعاة البقر ينفرون من قراءة هذا النوع من الأدب، ولكن معظم كتاب الغموض والخيال ـ على العكس من ذلك ـ يتمتعون بالقراءة فى ذلك المجال.

عندما بدأت الكتابة، كانت مجلات الاعتراف تمثل أكثر الأسواق ترحيباً بالكتَّاب الجدد، وكانت هذه المجلات تدفع أجوراً مجزية أيضا، وقد بدأ عدد هذه المجلات فى الانكماش منذ ذلك الوقت، كما بدأت مدفوعاتها فى الانحدار أيضا، لتثبت من جديد أن حظ كاتب القصة القصيرة كان ينتقل من سيىء إلى أسوأ على مر السنين، ولكن فى ذلك الوقت كانت تلك المجلات نقطة انطلاق ممتازة لأى مبتدىء.

ومن رأيى ان انكبابى على قراءة هذه الروايات هو الذى أفهمنى ماهية رواية الاعتراف والبنية الأساسية لمثل هذه القصة. وما يمكن أن يجعل إحدى هذه

القصص جيدة والأخرى غير مقبولة. وخلال السنة التى أمضيتها وأنا أعمل وكيلاً أدبياً راجت روايتا الاعتراف اللتان انتزعتهما من هذا الوحل، بل بيعتا فور تقديمهما لأول مرة، كما أن مؤلفة إحدى هاتين الروايتين أصبحت من زعماء هذا المجال فى الكتابة، وفى النهاية راج اسمها وذاع صيتها فى ميدان القصص الرومانسى.

حسن، لقد كنت ثابت العزم. كما عادت قصص الاعتراف علىّ بعائد مقداره أضعاف ما كنت أكسبه من قصص التشويق القصيرة، وترتيباً على ذلك كنت أخرج فى مناسبات عديدة باحثا عن المجلات التى تنشر قصص الاعتراف أو مشتريا لهذه المجلات على أمل ان اتبين لنفسى من خلالها طريقا. ومع ذلك لم افعل ذلك قط. إذ لم أكن أستطيع الاستطراد فى قراءة واحدة من هذه الكتب اللعينة دون أن أقفز متجاوزاً بعض الصفحات فى بعض الأحيان. ولم يكن بمقدورى التركيز على ما أقرأ أو زعزعة قناعتى بأن المجلة كلها، بل ومن بدايتها إلى نهايتها إنما هى كلها بما فى ذلك إعلانات العرى، ليست سوى نبع من الينابيع التى تزيد عفن الذهن وقذراته.

ولم يترتب على قراءتى هذه القصص أن استطعت كتابة أى منها. والسبب فى ذلك أن الأفكار التى كانت تخطر ببالى كانت من النوع المبتذل المكرر أو من النوع الغريب الذى لا يلبى احتياجات سوق هذا النوع من الكتابة، ولم يحدث قط ان حولت اية فكرة من هذه الأفكار إلى قصة دون أن اترك فيها صفحة أو صفحتين دون إتمام، ولم يحدث قط أن انهيت اعترافا إلا خلال عطلة محرجة من عطلات نهاية الأسبوع، عندما كنت أكتب ثلاثا من هذه القصص وفاء لطلب ـ من أحد الناشرين ـ كان تاريخ الوفاء به على وشك الانتهاء، وبرغم ذلك تركت لهذا الناشر ثقبا أو ثقبين ليقوم هو برتقهما. لقد كتبت هذه القصص الثلاث لأنى كنت قد قبلت القيام بهذه المهمة من قبل، وقد اضطر الناشر إلى طباعة هذه القصص لأنه لم يكن أمامه خيار، ومع ذلك لم يكن ذلك المال بحق هو أسهل الأموال التى جمعتها فى حياتى.

ما مدى الحب الذى يجب أن تنفقه على نوع بعينه من أنواع الرواية كى تواتيك فرصة النجاح فى كتابة ذلك النوع؟ حسن، لنفترض انك تقضى عطلة نهاية الأسبوع مع مجموعة من الروايات القوطية أو روايات مغامرات الشبان أو الروايات الرومانسية الخفيفة أو اى نوع آخر من أنواع الروايات المختلفة. إذا وجدت أنك مضطر إلى ان تجلد نفسك بمدرس او تجلد نفسك بسوط سعيا

إلى قراءة هذه الروايات من ناحية ومقاوما رغبة قوية فى التخلص من هذه الكتب وإلقائها عبر الغرفة من ناحية ثانية، وإذا جاءت استجابتك لمثل هذا العمل ـ من ناحية ثالثة ـ على شاكلة السطور التى تقول: **هذه المادة من قبيل النفايات وأنا لا أحبها**. فمن رأيى انك ربما كنت بحاجة إلى نظرة اعمق من ذلك.

من منحى ثان، إذا وجدت ان هذه القصص تشد الاهتمام إلى حد ما شريطة الا يغيبً عنك أنك وأنت تقرأ هذه القصص. انك لا تقرأ روايات من قبيل رواية **الحرب والسلام** مثلاً، وإذا ما جاء رد فعلك فى النهاية على غرار رد الفعل الذى يقول: **حسن. هذه المادة من قبيل النفايات، ولكنها ليست نفايات سيئة، واذا لم أكن بحاجة إلى التشجيع على المضى قدما فيها إلا أنى يجب أن اعترف بأنى أحبها إلى حد ما**، فاعلم انك استطعت العثور على البداية.

لا تزال أمامكٍ بعض الأسئلة الأخرى التى يجب ان تطرحها على نفسك. من هذه الأسئلة مثلاً: ما مدى الأهمية التى تعلقها على المكافأة التى تجنيها من وراء عملك؟ ومانوع هذه المكافأة التى تعلق عليها أقصى اهتمامك؟ هل هو المال؟ أم الشهرة؟ أم مجرد أن ترى عملك مطبوعا وحسب؟ واذا كانت هذه الأهداف الثلاثة لها الأهمية نفسها، واذا كانت غالبيتنا تريد الثلاثة معاً ـ وبنسبة كبيرة ـ إلا أنه من المرجح أن كل واحد منا يعلق على هدف واحد من هذه الأهداف أهمية أكبر من الهدفين الآخرين.

وأنا ـ مثلاً ـ عندما كنت فى الخامسة أو السادسة عشرة، وعندما أمنت لنفسى يقيناً بأنى وضعت على هذه الأرض لأكون كاتباً، لم يخطر ببالى أنى سأحار فى نوعية ما يمكن أن أكتبه. فقد كنت فى ذلك الوقت مشغولاً تماماً بالقراءة تبينا لطريقى خلال روايات ذلك القرن العظيمة، وبخاصة أعمال شتاين بك Steinbeck وأعمال همنجواى Hemingway وأعمال ولف Wolfe واعمال دوس باسوس Dos Pas-sos ثم اعمال فيتزجيرالد Fitzgerald علاوة على اعمال كل اصدقائهم ومعارفهم. أضف إلى ذلك انه كان من الواضح لى تماماً انى كنت على الدرب الصحيح الذى سيوصلنى فى الوقت المناسب إلى رواية عظيمة أكون أنا كاتبها ومبدعها.

إذاً، الأفضل أن ألتحق بالجامعة، وهذا أمر طبيعى، حتى يتسنى لى تكوين فكرة أوضح على نحو ما، عن مكونات الرواية العظيمة، ثم أنغمس بعد ذلك فى العالم الحقيقى الذى أعيش فيه، فلم أكن على يقين تماماً بما تنطوى عليه

عبارة كسب العيش، ولكنى استطعت أن أتلمس أن هناك لمسة من لمسات القذارة السياسية فى موقع من المواقع، ومنها الاسراف فى شرب المسكرات وفى الجنس أيضاً». وأن كسب العيش هذا سوف ينقى نفسه متحولاً إلى تجارب وخبرات لها مغزاها، كما أنى أستطيع أن أنتج من هذه التجارب والخبرات سلسلة من الكتب الجديرة بالعناء والاهتمام.

وهنا أرانى أقول: إنه لا ضرر من السير على هذا الدرب، إذ أن الروايات المهمة التى ينتجها أصحابها بهذه الطريقة شبه الكاملة وبذلك الأسلوب إنما تنطوى على ميزة مؤداها أنك إذا انتهيت إلى كتابة لا شئ على الإطلاق، فمعنى ذلك أنك أسرفت فى تناولك لكل من الإسراف فى تناول المسكرات والجنس وأنت على طريق بناء مستقبلك بوصفك قصاصاً.

وبرغم ذلك وفيما يخصنى، فأنا سرعان ما تعلمت أن صورتى عن نفسى بوصفى كاتباً كانت أقوى من صورتى عن نفسى بوصفى كاتباً روائياً عظيماً ومحتملاً، والواقع أنى لم أهتم كثيرا بالانجاز الفنى، ولم أكن أتوق شوقاً إلى الثروة على نحو يدخل بهذا الشوق إلى مجال أحلام الجشع، كل ما كنت أريده هو أن أكتب شيئاً وأراه مطبوعاً، ولست أدرى إن كان ذلك يدخل فى إطار أنبل أهداف عمل أى شئ من الأشياء، ومع ذلك فقد كان ذلك يشكل جوهر كيانى ووجودى.

ولنفترض حالياً، أنك تنظر إلى نفسك من منظور هذه الدوافع نفسها، لو أنك كنت تود يقينا أن تكتب شيئاً تستطيع أن تفخر به بحق، شيئاً يحقق لك الشهرة ويكسبك إياها هى وذيوع الصيت من النقاد، شيئاً يجعل سماسرة السوق والمحاسبين يتنافسون على زبانتك وشراء إنتاجك، لو كان الأمر كذلك فإن هدفك الأول فى مثل هذه الحالة بوصفك كاتباً هو نشر ما تكتب.

إن وصل الأمر بك إلى هذا الحد فمن الأفضل أن تبحث لنفسك عن مكان فى مجال القصص الفئوى Category، وأنا استعمل مصطلح القصص الفئوى هذا ليشمل مجموعة كبيرة من الروايات- وبخاصة تلك الروايات التى تصدر بغلاف ورقى، أى تلك الروايات التى تسلم نفسها فى سهولة لعملية تصنيفها إلى روايات غموض، وروايات مغامرة، وروايات رومانسية، وأخرى قومية، وروايات الخيال العلمى وروايات البطولات التاريخية، وكذلك الروايات الغربية Western [1] أو أى شكل آخر من أشكال الرواية.

---

(١) الغربية: رواية تصور الحياة فى الأقاليم الغربية من الولايات المتحدة الامريكية خلال النصف الثانى من القرن التاسع عشر «المترجم».

وهذه الأشكال من أشكال الرواية تتغير تغيراً طفيفاً بمرور السنين والأعوام، كما أنها تسخن حيناً وتبرد حيناً آخر إلى حد تتحول معه تذكرة العام الساخن إلى مجرد مخدر فى السوق نفسها فى العام التالى، وفى كل مرة، تحقق إحدى الروايات، خلال فترة زمنية بعينها، نجاحاً ساحقاً نجد أولئك الذين ينكبون على تقليدها ومحاكاتها سرعان ما يشكلون نوعية روائية من صنف جديد، من ذلك مثلاً رواية كيلى أونستوت Kyle Onstott التى عنوانها ماندنجو Mandingo التى أعيدت طباعتها مرات قبل أن يسير الكتاب فى الاتجاه نفسه، وبعد ذلك بفترة وجيزة أرست رواية العبيد Slave قواعدها بوصفها شكلاً ثابتاً من أشكال الروايات التى تصدر ضمن طبعات الغلاف الورقى.

الشئ نفسه، ولكن على نحو أسرع، نجده فى الحدوتتين التاريخيتين الساخنتين التى كتبت أولاهما كاثلين وود ايوس Kathlrrn Wood Iwiss بعنوان: الجمرة والزهرة The flame and flower والتى كتبت ثانيتهما روزمارى روجرز Rosemary Rogers بعنوان الحب الحلو المتوحش Sweet Savage Lo ve وقد حققت هاتان الحدودتان مبيعات كبيرة جداً وأشعلتا شرارة شكل جديد من أشكال الرواية خلال عشية أو ضحاها.

بعض آخر من الكتاب بنتقل من فئة روائية إلى فئة أخرى دون أن يكون لهم جهد واضح على مر السنين، ساعين من رواء ذلك إلى مواصلة امداد السوق بكل ما يطلبه وعلى نحو منتظم، وهذا البعض تراه يكتب الرواية القوطية إذا ما راج سوقها وسخن؛ وترى هذا البعض أيضاً ينتقل إلى كتابة قصص الحرب أو قصص الغموض الرومانسية عندما يطلب إليه ناشر أن يفعل ذلك، وإلى حد بعيد، فإن أولئك الذين يتسودون الأنواع كلها لا يوفون إلا بأقل القليل فى كل جنس من هذه الأجناس التى يتناولونها ويترتب على ذلك ألا يبرزوا فى أى منها، وبذلك يكونون أكفاء ولكنهم ليسوا ملهمين.

ونحن عندما نعمل الفكر فى ذلك نجد أنه لا يثيرنا على نحو مفاجئ أو مخيف، والسبب فى ذلك هو أن الكفاية الحرفية ليست تلك الجوهرة النادرة التى يمكن أن نتخلى عنها بسرعة وكأنها من الأعمال المبتذلة، ومع ذلك فإن الكاتب الذى يستطيع انجاز كل أشكال الرواية بقدر واحد من السهولة واليسر ما هو إلا كاتب لم يستطع التركيز على نوع روائى بعينه كى يتفرد به ويصبح مقصوراً عليه، وإذا كنت تحاول إثبات أنك ذلك الكاتب التشكيلة، أو إذا كنت تبدو سعيداً من جراء قدرتك على كتابة تلك النوعيات الروائية المتباينة، فأنا،

من رأيى، أن تحدد لنفسك جنساً روائياً خاصاً ترى أنه يروق لك ويعجبك أكثر من الأجناس الأخرى.

إلى هنا نكون قد اتفقنا على أن الرواية التى ستشرع فى كتابتها ينبغى ألا تكون من النوع الذى لن تستطيع أنت نفسك، قراءته لو أن أحداً آخر قام بكتابته، غير أن هذه الحجة ليست صحيحة بالضرورة، والسبب فى ذلك أن تمتعك بقراءة جنس روائى بعينه ليس معناه أن تحاول كتابة النوعية نفسها.

ولأضرب مثالاً بنفسي، فقد جاء علىَّ وقت قرأت فيه قدراً كبيراً من قصص الخيال العلمى، وراق لى السواد الأعظم من قصص ذلك الفن، بل إنى أعجبتنى جداً روائعه، أضف إلى ذلك، أنى كان من عادتى أن أتسكع هنا وهناك مع العديد من كتاب الخيال العلمى المرموقين، وقد وجدت فى هؤلاء الكتاب جماعة متجانسة طبعاً وروحاً، ظرفها لا يعرف حدوداً، ولها خاصية ذهنية متميزة، لقد أعجبتنى طريقتهم فى الإمساك بالأفكار وطريقتهم أيضاً فى تحويل تلك الأفكار إلى قصص.

ومع ذلك، فأنا لم أقدر على كتابة قصص الخيال العلمى، هذا بغض النظر عما قرأته فى هذا المجال، وبصرف النظر أيضاً عن مدى تمتعى بما قرأت والذى خلصت منه إلى مناجاة نفسى قائلاً: **كان بمقدورى أن أكتب ذلك، كان بوسعى أيضاً أن آتي بمثل هذه الفكرة، وكان بمقدورى أيضا أن أطورها على هذا النحو الذى هى عليه، ولربما استطعت تحسينها والزيادة عليها بأن فعلت كذا وكذا، كان بمقدورى أن أكون كاتب هذه القصة بسهولة ويسر كبيرين.**

لقد تمتعت بقراءة عدد كبير من الروايات التاريخية على مر السنين، إضافة إلى أنى من المتيمين بالتاريخ إلى أقصى ما تسعفنى به الذاكرة، ومرت على فترة امتدت إلى سنوات عديدة كانت نسبة كبيرة من قراءتى الحرة خلالها تنصب أصلاً على الأعمال التاريخية الإنجليزية والأعمال التاريخية الأيرلندية.

وقد يظن ظان أنى قد أجيد إذا ما ربطت بين الإمتاع والتجارة، وتحولت أنظارى إلى الرواية التاريخية، لأجرب كتابة رواية ربما استوحيت تيمتها Theme وخلفيتها التاريخية من قراءتى فى هذا المجال.

وأنا لن أحلم بذلك مطلقاً، لأن من بين الحقائق العديدة غير المريحة التى يتعين علىَّ مواجهتها بشأن نفسى، أنى أتحول إلى كسيل عندما يصل الأمر إلى حد إجراء البحوث، لأنى لا أتمتع بالبحث ولا أجيده تماماً، ولكن أغالب نفسى

وأجبـرها إذا مـا اضطررت إلى ذلك، ولقد تحسنت كثيـراً عـمـا كنت عليـه فى السنوات السـابقـة، كمـا أنـى لا أعيـر المسـائل الزائفـة اهتمـامـاً، ومع ذلك فـإن مسـألة شـروعى فى كتابة كتـاب يحتاج إلى قدر هـائل من البـحث الأكاديمى تجئ بمثابة لعنة لى.

وعـلاوة على ذلك، فـأنا لا أرتاح لفكرة الكتـابة عن أمـر يكون فى زمن غيـر الزمن الذى أنا فيه، وإذا لم أكن فى ذلك الزمن، فكيف لى أن أفترض الطـريقة التـى كـان الـنـاس يتكلمـون بهـا فـى ذلك الـزمـان؟ وكـيـف لـى أن أتوقع أو انتظر لهؤلاء الناس حواراً صحيحاً، أو أن تكون لى حتى أدنى فكرة عن طبيعة الحياة أو مسراهـا فى أيرلندا القرن الثامن عشـر، أو إيطاليا عصـر النهضة مثلاً؟ كما أن حقيقـة أن أحداً لا يعرف كيف كان الناس يتكلمـون فى الماضى أو كيف كان إحسـاسهم لا تلغى عقلى، بل ينبغى علىَّ، أن أكون قـادراً على الوثـوق بالواقعيـة القصصية الخيالية فى كل ما أفعله كى أجعله ينجح.

هذا لا يعنى القول إننى لا أحس بالارتياح إلا عندما أكتب من تجربتى فقط، بل الأرجح أنى أعـرف عن أيرلندا الـقـرن الـثـامن عـشـر مـثل مـا أعـرفـه عن يوغوسلافيا المعاصرة، ومع ذلك فقد وضعت كتبـاً عديدة عن ذلك البلد دون أن يكلفنى ذلك مـشـقـة الـبـحث والـتـقـصى الـعـمـيق، وأنا لم يحـدث قط أن قـتلت شخصـاً ما ولكنى كتبت الكثير من القتلة والسفاحين، كمـا كتبت كتـاباً أيضـاً من منظور لص محـتـرف، ووجدت صـوت ذلك اللص طبـيـعـيـا جـداً إلى حد جـعل الكتـاب بداية لسلسلة من هذه الكتب، كمـا كتـبت كتبـاً عديدة أيضـاً من وجهـة نظر امـرأة، ومن رأيى أن المسـألة مـسـألة تعـرف الإنسـان على مـقـدرته فى أن يستعرض نفسه فى بيئات بعينها وفى إطار مواقف محددة وليس غير ذلك.

وبتبسيط أكثـر فإن الأمر لا يعدو أن يكون تعرفاً على مؤلف بعينه، ومن بين الأشـيـاء التى تسـاعـد على نجاح القصص أن يكون الكاتب عـارفاً لشـخصـيـاته ودارسـاً لها، ومما يسـاعد أيضـاً على كتـابة القصص التعرف على كـاتب القصة نفسـه.

وأنا مـازلت أتذكـر تلك اللحظة التى شعـرت فيـهـا بذلك لأول مـرة، فـقـد حـدث ذلك فـى صـيـف الـعـام الأول الذى الـتحـقت فيـه بالجـامـعـة، فـقـد تـنـاولت فـى ذلك الـعـام نـسـخـة ورقـيـة الـغـلاف من كـتـاب يـضـم مـجـمـوعـة من القـصـص القصـيـرة عنوانها صـبـيـة الغابة The Jungle kids، وكان مـؤلف هـذه القصص هو

ايفان هنتر Evan Hunter الذى صنع لنفسه اسماً وذاع صيته مع كتاب غابة السبورة The Blackboard jungle، الذى اشتق منه اسم مجموعة القصص الكثيرة، ناهيك عن نشر الكتاب نفسه، وكانت قصص الكتاب كلها تتناول الأحداث والمراهقين، بل إن هذه القصص كلها سبق وأن نشرتها مجلة مانهنت Manhunt ولكنى لم أتعرف شخصيات هذه القصص وإنما تعرفت على إيفان هنتر نفسه.

ولقد اندهشت بحق عندما وصلت إلي نهاية الكتاب، وها هو كاتب يكتب قصصاً جيدة الصنعة وينشرها وأنا بدورى لا يسعنى إلا أن أحترم هذه القصص وأتمتع بها- والأهم من ذلك كله أنى كنت أرى نفسى قادراً على عمل ما عمله ذلك الرجل، لقد شعرت أن تلك القصة تدخل فى إطار قدراتى، كما أحسست أيضاً أن الحبكات والشخصيات التى من هذا النوع يمكن أن تشغل خيالى الإبداعى وتستحثه.

وفى النهاية استطعت أن أجعل قصتى القصيرة الأولى من النوع الذى يروق مجلة مانهنت Manhunt، غير أن هذه مسألة أخرى سوف أتناولها فيما بعد، ولكن ما يتصل بالموضوع الذى نحن بصدده هنا، هو أن روايتى الأولى برزت هى الأخرى من حالة مماثلة من حالات التعرف على المؤلف تلك.

فقد كنت فى ذلك الوقت أكتب قصص الجريمة وأنشرها مدة عام وشعرت أنه قد آن لى أن أكتب الرواية، وهنا اقترح على أحد الكبار الذين كنت أعمل معهم فى الوكالة الأدبية، أن أحاول كتابة الحدوتة الخفيفة من النوع الذى كان أفالون Avalon ينشره فى ذلك الوقت، والسبب فى ذلك أن معدل الأجر فى ذلك الوقت كان رديئاً جداً، علاوة على أن ذلك النوع كان يشكل سوقاً سهلة يمكن للمبتدئ أن يرتادها، وقرأت رواية من روايات الحدوتة الخفيفة تلك، ولكنها كانت كلها اعترافات من بدايتها إلى منتهاها، ولم أقو على طرق ذلك الباب، فقد عرفت أنى عاجز عن الإتيان بفكرة يمكن ان تدور حولها رواية من هذا النوع، ولا تسألنى عن مشكلة الكتابة نفسها.

إن ما كنت أريد كتابته هو الرواية البوليسية، فقد قرأت المئات من هذه الروايات وأعجبنى ذلك الشكل كثيراً، كما قمت بالطعن مرتين أسفرتا عن إنهاء أول رواية لى من هذا النوع، ولكن لسبب أو لآخر لم أستطع تسود رواية التشويق أو السيطرة عليها.

وخلال تلك الفترة كنت قد قرأت حوالى عشر روايات عن السحاق بين النساء، فقد كانت روايات الشذوذ الجنسى بين النساء تشكل فى الخمسينيات فئة صغيرة ولكن ذائعة الصيت فى ذلك الوقت، والأرجح أنى كنت اقرأ تلك الكتب طلباً للمعلومات والدغدغة أكثر من أى شئ آخر، ولم أكن أنا نفسى أعرف أياً من أولاء الشاذات جنسياً فى ذلك الوقت، كما أن معرفتى بحياتهن لم تتجاوز ما قرأته فى تلك الروايات أو ما شاهدته فى شارع بليكر Bleecker Street فى قرية جرينتش.

ولسبب لا أعرفه، وجدت أن تلك الكتب كانت رائجة القراءة بشكل ضاغط، إلى حد أنى أنهيت قراءة احدى هذه الروايات فى يوم واحد فقط وأدركت أن بوسعى أن أكتب مثلها، أو واحدة تشبهها، والأرجح أن رواية من الروايات التى كانت تكتبها جورجيا Georgia كانت **أفضل** من تلك الروايات التى كنت قد انتهيت من قراءتها.

وباسم البحث والتقصى، رحت أعجل بقراءة كل ما وصلت إليه يداى من روايات الشذوذ الجنسى عند النساء، ثم بدأت عناصر رواية خاصة بى تنشط فى ذهنى- فهذه نتف من شخصية من الشخصيات، وذلك مشهد من المشاهد، وهذه خلفية من الخلفيات، وذات صباح صحوت على الحبكة وقد أوشكت أن تصبح حقيقة واقعة، ثم جلست إلى آلتى الكاتبة لأدون مخططاً امتد إلى صفحتين أو ثلاث، وبعد فترة من التمثل والاجترار امتدت إلى ما يقارب شهرا من الزمن، جلست إلى آلتى الكاتبة لأكتب الرواية كلها على امتداد أسبوعين تقريباً.

وبعت هذه الرواية للمرة الأولى لدار فاوست Fawcett التى كانت السوق الرائدة لهذا النوع من الكتب فى ذلك الزمان، وبذلك أصبحت روائياً منشوراً على تلك الشاكلة، ولم يكن نجاحى وليد عشية أو ضحاها، كما لم أجد لنفسى شخصية بوصفى كاتباً من كتاب روايات الشذوذ الجنسى عند النساء، إذ من الغريب حقاً أننى لم أكتب رواية أخرى من هذا النوع إلا بعد سنوات عدة.

غير أنى تعلمت قدراً هائلاً عن كتابة الكتاب بوصفها صنعة، وكان شأنى فى ذلك هو شأن من يكتب روايته الأولى، كما كان ذلك الإدراك المزعج- لما استطيع عمله- هو الذى جعلنى أمضى قدماً.

★★★

هذا الشكل من أشكال التعرف على الكاتب، أو إن شئت فقل التعرف على مقدرة المرء الذاتية، على كتابة رواية من نوع معين، لا يقتصر على فئة روائية

بعينها، لأن العملية التى سبق أن تناولتها هي نقطة البداية الأساسية التى تستطيع من خلالها أن تعثر على روايتك الخاصة مهما اختلفت أسباب دوافعك إلى أن تصبح كاتباً روائياً، ومهما اختلفت نوعية ذلك الروائى التى ينبغى أن تكون عليها.

أما إذا وصلت إلى قرار أن المال هو المهماز الذى يدفعك وأن هدفك الأول هو الوصول مباشرة إلى الحلقة النحاسية الصفراء دون أن تشق طريقك إليها، فالأفضل لك أن توسع من دائرة تعرفك على نوعيات الكتب التى حولت مؤلفيها إلى أثرياء.. وأنت إذا ما انتظمت فى قراءة الروايات الرائجة، وركزت بصورة خاصة على أعمال أولئك المؤلفين الذين يصرون على التفوق على قائمة المؤلفين المرموقين، فستنمو لديك حاسة تلك الأنواع من الكتب التى تدر على أصحابها أموالاً كثيرة.

هناك بعض الكتب التى تصل إلى قائمة الرواج من قبيل المصادفة السعيدة، والأرجح أن تكون هذه الروايات من النوعيات التى ذاعت قراءتها عن المعتاد بسبب ذيوع جوانب امتيازية خاصة لمؤلفى هذه الروايات، ومن الأمثلة الشهيرة على ذلك كل من: د. ماكدونالد D.Macdonald وروس ماكدونالد Ross Macdonald، إذ استمر هذان الروائيان يكتبان روايات التشويق المحكمة الممتازة سنوات طويلة، ولكن جمهورهما تزايد إلى حد جعل الروايات التى كانا يكتبانها فى عداد الكتب الرائجة.

ومن بين الكتب أيضاً على قائمة الرواج، تلك الروايات ذات القيمة الأدبية العالية التى تلقى قبولاً واسعاً مما يزيد من رواجها ويدخلها ضمن هذه القائمة. من ذلك مثلاً رواية **زمن التهلهل** التى ألفها إى.ل. دكتورو E.l.Doctorow ورواية **الدنيا من منظور جارب** التى ألفها جون ايرفنج John Irving أو رواية **آخر المدفوعات** التى كتبها مارى جوردون Mary Gordon الشئ نفسه نجده أيضاً فى بعض آخر من المؤلفين الذين يعدون على أصابع اليد الواحدة، ذوى القيمة العالية الذين يبزون قائمة الرواج بشكل روتينى، لا بسبب الروايات التى يكتبونها وإنما بسبب البروز الذى تحقق لهم من ناحية وذيوع شخصياتها بين القراء من ناحية ثانية، ويعد جون ابدايك John updike واحداً من هؤلاء الكتاب، ويجئ من بعده كل من جور فيدال Gore Vidal وجون شيفر John Cheever.

وما يتبقى بعد ذلك من قائمة الرواج يتكون فى معظمه من الكتب الرائجة التى تشيع بينها خصائص بعينها- وهنا نجد أنفسنا على سطح من الأرض كله

من المستقعات لأنى أرى أن التفكير من منظور الفئة الرائجة من الكتب لا يصلح وغير مناسب، ومن المؤكد أيضاً أنه ليست هناك وصفة سحرية، ومن المؤكد أيضاً أن هذه الروايات تختلف اختلافاً هائلاً بعضها عن بعض، وأنت بدورك عندما تتعرف القصص الرائج ستنمو لديك حاسة استشعار الصفات المشتركة بين الروايات التى تكون من هذا القبيل.

والأكثر أهمية أنك قد تكتشف أنك تفضل بعض الكتب (الروايات) الرائجة فى فئة بعينها وتكره البعض الآخر من فئات أخر، وقد تجد- بالطريقة نفسها- أن رواية أو روايتين من الروايات الرائجة هما اللتان تستوقدان فيك ذلك التعرف على المؤلف الذى سبق أن تكلمت عنه، وقد تدرك أيضاً أنه كان بمقدورك أن تكتب كتاباً بعينه، أو تكتب كتاباً يشبه إلى حد بعيد، إذا حدث لك ذلك، فاعلم أنك قد عثرت على مسار لكتابتك وأن ذلك المسار إنما ينطوى على وعد بالمكافآت التى تبتغيها على حين تبقى منسجماً مع ميولك الأدبية الخاصة.

★★★

هذه النقطة الأخيرة تحتاج إلى المزيد من الاستطراد إذ يبدو أن عدداً كبيراً من الناس يظنون أن كل ما يحتاج إليه الكاتب الروائى الموهوب كى ينتج رواية رائجة هو الفكرة العميقة ثم الرغبة فى تنفيذ تلك الفكرة.. والكتاب يخطئون الخطأ نفسه فى معظم الأحيان إن ساورهم مثل هذا الظن، وبالتالى يكون الفشل الذريع هو النتيجة.

والروائيون الذين يستمرون فى انتاج القصص الرائج لا يكتبون لجماهيرهم الخاصة.. أو بمعنى آخر، هؤلاء الكتاب لا يعمدون إلى الوصول إلى حل وسط بين الروايات التى يبتغون كتابتها من ناحية وما تريده الجماهير من الناحية الثانية، والعكس هو الصحيح، لأن هؤلاء الكتاب يحاولون بدقة تنفيذ الكتب التى أنجبهم أهلوهم ليكتبوها، تلك الكتب التى تعمل عملها عند قمة كياناتهم، وأنهم خلال هذه العملية قد يتطلعون أن يعود عليهم ذلك الذى جاءوا لكتابته بمردود من قبيل الجوائز أو الجواهر الصغيرة أو رسائل درجة الدكتوراة، وهم شأنهم فى ذلك شأن نورمان روكويل Norman Rockwell الذى يعرب، من حين لآخر، عن أسفه وندمه لأنه لم يرسم مثلما كان يفعل بيكاسو Picasso، أو بمعنى آخر استطاع أولئك الكتاب أن ينجحوا لأنهم حققوا ذواتهم الخاصة.

كما تكتب الروايات الرائعة طلباً للسخرية والعيب من حين لآخر، فقد كتب وليام فولكنر William Faulkner روايته التى عنوانها: **المطهر** Sanctuary مستهدفاً ان يجعل منها غلاية تجلب له الثراء، وبقى فناناً رغماً عن أنفه، وعلى حين حققت هذه الرواية مبيعات كبيرة فقد ظل فولنكر جوهرياً، من ناحية ثانية، نحن نرجح أن جون ابدايك John Updike كتب روايته التى عنوانها **زرافات** من منظور الجشع والطمع فى المال أيضاً. فقد حققت هذه الرواية مبيعات كبيرة ومع ذلك فهى ليست من قطوف أبدايك العتيقة الدانية، إذ يتضح أن هناك انفصالا بين الكاتب وبين الرواية نفسها.

وأنا أعرف عديداً من كتاب القصص الفئوى الذين حاولوا اقتحام عالم رواج المبيعات الروائية، وهذا مطمح طبيعى فى عالم يقاس النجاح فيه بالدولارات والسنتات، كما أن هناك بعض الكتاب الذين يحاولون ذلك ويجدّون فيه تماماً فقد كتبوا القصص الفئوي كنوع من التتلمذ أو أن تطورهم وصل بهم إلي نقطة، وجدوا أن من الأفضل لهم عندها أن يعملوا فى كتبهم على نطاق أوسع وذلك لسبب أو لآخر، بعض آخر منا اكتشف أن نكون شيئاً أخر غير ما نحن عليه استهدافاً لتحقيق أمل نصبو اليه فى غير حكمة أو تعقل، والنتيجة تكون كتاباً لا يرضي مؤلفه كما لا يرضى القراء أيضا، أو إن شئت فقل ان النتيجة ستكون فشلاً مادياً وفشلاً فنياً أيضاً، وهنا يمكن أن تتطبق نظرية بطرس التى تقول: إننا نوسع آفاقنا الأدبية إلى أبعاد نصل نحن عندها بدورنا إلى فقدان الحذق والكفاية.

ويؤسفنى أن أقرر هنا أنى أعرف ما أتكلم عنه وأعيه، كما أن حصولى على هذه المعرفة واكتسابى إياها لم يكن بالأمر الهين أو بدون معاناة، إن ما تعلمته على حسابى هو أن أنجز أفضل ما استطيع انجازه عندما تنصب كل محاولاتى على انجاز أفضل أعمالى، وأنا عندما أفعل ذلك إنما أحقق أفضل النجاحات النقدية والمالية من هذه الصفقة.

إن هناك مغزى خلقياً فى موقع من المواقع وأعتقد أنه ليس من الصعب تحديد موقعه.

☆☆☆

ويفرض أنى لا أريد أن أكتب قصصاً فئوياً وإنما أريد أن أكتب رواية من روايات التيار الرئيسى الجادة، ولكنى لا أعرف ما أريد أن أكتب عنه، وليس لدى خلفية أو حبكة أو شخصيات، وأن كل ما أعرفه أنى أريد أن أكتب رواية جادة، فكيف لى أن أبدأ الكتابة؟

الأرجح فى مثل هذه الحالة أنك لست مستعداً بعد.

فأعط نفسك فسحة من الوقت، وداوم على قراءة نوعيات الروايات التى تتمتع بها وتروق لك، وحاول تحديد مواقع تلك الروايات التى توفر لك معيار التعرف على المؤلف الذى سبق أن تناولته بالمناقشة، وربما لا تكون ترغب فى كتابة الكتب التى تشبه النوعيات التى قرأتها، ولكن عملية التعرف هذه، أو إن شئت فقل عملية القراءة من منظور الكاتب قد تساعد اللاوعى فيك على أن يبدأ تكوين الأفكار استعداداً لكتابة كتابك الخاص.

عاجلاً أم آجلاً ستبدأ الأفكار فى التكون لديك- وذلك من واقع خبرتك وخلفيتك التاريخية، ومن خيالك، ومن داخل ينبوع المادة القصصية فى داخلك أنت نفسك، ستحدث هذه العملية فى الوقت المناسب، وإلى أن يحدث ذلك، فليس هناك ما تفعله سوى القليل.

♦ الفصل الثالث

القراءة.. الدراسة.. التحليل

لنفرض الآن أنك استطعت تحديد نوعية الرواية التى ترتاح لكتابتها، ولكنك لست على يقين من استعدادك لتبدأ مستقبلاً عملياً فى الكتابة يستمر معك مدى الحياة، بوصفك كاتباً روائياً يكتب الحواديت المتوحشة التى تفيض حلاوة وعذوبة، أو تلك الروايات الغربية[1] ذائعة الصيت، ومع ذلك فأنت تشعر ان تجربة كتابة واحدة من هذه الروايات أمر يستحق العناء ولنفرض أيضاً أنك اكتشفت شيئاً تتمتع بقراءته وأنك تود أن ترى نفسك تكتب ذلك الشىء نفسه.

فمعنى ذلك أن الموهبة التى تدرك أنك تملكها سوف تُسْلِمُ نفسها على الأرجح لذلك الشكل المحدد من أشكال الرواية.

كيف تتصرف مع مثل هذا الموقف؟

حسن، الأرجح فى مثل هذه الحالة أنك تكون جاهزاً وعلى استعداد للجلوس إلى آلتك الكاتبة لتبدأ العمل وربما تكون روايتك قد اختمرت فى ذهنك بالفعل من حيث الحبكة والشخصيات وكل شىء، إن كان الحال كذلك فما عليك إلا أن تجلس إلى آلتك الكاتبة وتبدأ نقر مفاتيحها وقد ينجح الكتاب أو لا ينجح، ولكن هذا يرجع بالدرجة الاولى إلى مدى استعدادك، ولكنك على أية حال سوف تتعلم الكثير من الخبرة والتجربة.

وبالرغم من ذلك، فمن الأرجح تماماً أنك قد تحسن التصرف إذا ما خطوت خطوة أخرى قبل أن تبدأ فى العمل وتتمثل هذه الخطوة فى اخضاع المجال الذى تختاره للتحليل المفصل وذلك عن طريق توسيع قراءتك، وأن تغوص

١ ـ المقصود بالروايات الغربية هنا هى تلك الروايات التى راجت فى القسم الغربى من الولايات المتحدة فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر (المترجم)

بنفسك فيما تقرأ ويجب ان تقوم عملية التحليل هذه على أساس من مستوى متأصل لكل ما يشكل رواية ناجحة فى المجال الذى اخترته من ناحية وعقل مدرب على تمثل وإنتاج وتطوير الافكار اللازمة لهذا النوع من الروايات من ناحية ثانية.

وليس بمقدورى ان اطلق على هذه العملية اسماً أفضل من تحليل السوق، ومع ذلك فإن شيئاً فى داخلى يتردد فى استعمال هذا المصطلح لان هذا المصطلح تشخيصى إلى حد كبير، كما ينطوى على مفهوم بأن كتابة رواية رائجة من الروايات القوطية إنما تسلم نفسها لنظرية دراسة الحالة التى تدرسها كلية إدارة الاعمال بجامعة هارفارد، أضف إلى ذلك أننا هنا نتكلم عن **فن الكتابة** فى المقام الاول وأنا عندما اقول إننا نتكلم عن الكتابة إنما اعنى الإبداع فنحن فنانون، ألسنا كذلك؟ ولكن مسألة تحليل السوق هذه تخص مكاتب شارع وول ستريت Wall street، ولا علاقة لها بعليات [1] قرية جرينتش.

وفضلا عن ذلك، فإن العملية التى أتحدث عنها إنما تخص العمل اكثر من السوق. إن ما ندرسه هنا هو الرواية بحد ذاتها، كما ان اهتمامنا ينصب على كل ما يساعد على نجاحها، وليس على ما يغرى «س» من المحررين على نشرها، أو مجموعة من القراءة على شرائها.

وهو كذلك، بغض النظر عن التسميات والمسميات، فأنا أريد أن أفعل ذلك فما الذى يجب أن أفعله أو لا؟

هذا سؤال طيب

وكما سبق أن أشرت، ما عليك سوى القراءة.

وأنت عندما أخذت نوعية الرواية التى ستكتبها، كان من بين معاييرك التى استخدمتها فى القياس قدرتك على القراءة بقدر معين من التمتع والأفضل أن يكون الامر على هذا الحال إذ سيتعين عليك القيام بعملية قراءة واسعة ومن حسن الحظ ان فضيلة القراءة عادة عندك منذ البداية وهذا يصدق على السواد الاعظم من أولئك الذين ينوون الكتابة، كما يصدق ذلك بصورة خاصة على اغلبية أولئك الذين يصيبون نجاحاً فى هذه العملية ومع مرور الزمن يجد البعض منا أننا نصبح مقلين فى قراءة القصص، فضلاً على ميل الكثيرين منا

---

١ ـ المقصود بالعلية هنا، هى الغرفة التى تكون أسفل السقف مباشرة، وهو ما يطلق عليه بالعامية السندرة التى يستعملها الأوروبيون لحفظ الكتب والأشياء غير المستعملة (المترجم)

إلى تحاشى قراءة الروايات التى يكتبها الاخرون وبخاصة ونحن نكتب رواياتنا الخاصة، ومع ذلك فمن النادر أن أصادف كاتباً لا يكون قارئاً متحمساً بطبيعته.

وعليه فقد واتتك الفرصة التى سنحت لك بقراءة الكتب فى المجال الذى اخترته حتى الآن، وان هذه القراءة بدأت قبل اختيارك هذا المجال لتجرى فيه محاولاتك الروائية وانا نفسى مررت بهذه الخبرة القبلية فى روايات التشويق، قبل ان أحاول كتابة واحدة من هذه الروايات من ناحية ثانية، فأنا لم أوسع مجال قراءتى فى الرواية الجنسية الهشة، ولكن تهيأت لى الفرصة التى استطعت من خلالها ان أكتب رواية من هذا النوع وقد حدث ذلك لبعض الناس الذين يعدون على أصابع اليد الواحدة، معنى ذلك أن جنساً أدبياً - إن صح التعبير - جديداً بدأ فى الظهور.

وهذا لن يترتب عليه أى فارق، لأنك فى الحالين سيكون أمامك المزيد من القراءة، معنى ذلك أنك لن يتعين عليك ان تقرأ من منظور القارئ المدرك المعتاد وإنما ستقرأ من منظور الكاتب ذى البصيرة الخاصة.

وقد حدثت مغامرتى الأولى فى هذا النوع من القراءة عندما بدأت أكتب لأول مرة قصصاً لمجلات قصص الجريمة، ولكن العملية هنا تكاد تكون واحدة فى كل من القصص القصيرة والروايات التى تكون من هذا النوع.

والذى فعلته بعد أن قبلت مجلة مانهنت manhunt شراء قصتى القصيرة الأولى، كانت دراستى لهذه المجلة ولكل مجلة اخرى من مجلات قصص الجريمة، دراسة خاصة متأنية غير الدراسات التى كنت أقوم بها للأمور الأخرى قبل أو منذ ذلك الحين، وترتب على ذلك أن رحت أشترى كل مجلة من هذه المجلات فور صدورها وفضلاً على ذلك، رحت أتردد على المحلات التى تبيع الاعداد القديمة من هذا النوع من المجلات، واشتريت منها كل النسخ القديمة لجميع المجلات التى وقعت عليها يداى واحتفظت بقائمة بأسماء هذه المجلات، ووضعت هذه القائمة فى حافظة نقودى كى تساعدنى على تحاشى شراء العدد نفسه مرتين، ونقلت هذه المجلات على عربة إلى منزلى، ثم رتبتها على رفوفى بطريقة منظمة وكنت عندما أعود من عملى إلى منزلى فى المساء اعود لقراءة هذه المجلات الواحدة بعد الاخرى متصفحاً كل واحدة منها من غلاف البداية إلى غلاف النهاية.

فضلاً، أرجو ألا يغيب عنك، أننى لم أتعلم من هذه المجلات أية وصفة من الوصفات أو تركيبة من التركيبات فأنا لا أعلم شيئاً عن وجود مثل هذه الوصفات أو التركيبات إن ما تعلمته بالفعل، وبطريقة لا أستطيع توضيحها توضيحا تاماً هو احساس بالتوعات المحتملة التى يستطيع الكاتب الاستفادة بها فى قصص الجريمة، إحساس بذلك الذى ينجح وذلك الذى لا ينجح.

وهل يعنى ذلك أن علىَّ ان أقرأ المئات والمئات من الروايات؟ وذلك يعنى أن أفنى العمر كله فى المكتبة.

هذا لا يحتم عليك ان تقرأ من الروايات قدر ما قرأت أنا من القصص القصيرة بل الارجح أنك ستقرأ مئات الروايات على مر السنين - ومن رأيى أن تستمر فى القراءة وتداوم عليها فى مجالك الذى اخترته، حتى بعد ان تكون عززت موقفك بوصفك كاتباً فى هذا المجال المحدد الذى اخترته لنفسك ومع ذلك، يجب الا تغيب عنك تلك المفارقة التى قلنا بها من قبل، بين كل من القصة القصيرة والرواية لأن كاتب القصة القصيرة مطالب بأن يأتى دوماً بفيض مستمر من الافكار ولكن الكاتب الروائى من الناحية الثانية، يتعامل مع عدد من الافكار، ويتحتم عليه أن يكون اكثر اهتماماً بتطوير تلك الافكار تطويراً واسعاً.

وعليه فإن الامر لا يلزمك بقراءة الكثير من الروايات اذ يكفى أن تقرأ ثمانى أو عشر أو دزينة على اكثر تقدير لأن هذا العدد كاف لاعطائك خلفية قرائية كافية وأنت تقوم بمحاولتك الاولى فى مجال كتابة الرواية - ومع ذلك سوف يتعين عليك قراءة تلك الروايات قراءة واعية متفحصة غير قراءة كاتب القصة القصيرة المبتدئ فى مجال اختياره - معنى ذلك ان مجرد قراءة هذه الكتب وحسب لا يكفى إذ سيحتم عليك ذلك تناول كل كتاب من هذه الكتب على حدة لتتبين فيه أسباب نجاحه.

كيف أشرع فى ذلك وأنتشر؟

حسن، لنفترض انك اخترت الرواية القوطية مجالاً لكتابتك وبفرض ايضاً أنك قرأت من هذه الروايات ما يزيد قليلاً على اصابع اليد الوحدة، وصولاً إلى القرار الذى اتخذته، وبفرض ايضاً انك لم تقرأ ولنفترض ايضاً انك قرأت واحدة من هذه الروايات وعرفت بوهج من توهجات الذهن انها من ذلك النوع الذى يروق لك وأيا كان الحال، فإن ذلك سوف يحتم عليك ان يكون فى متناولك ست من هذه الروايات كى تتمكن من القيام بعملية تحليل الرواية

القوطية وقد تختار هذه الروايات من بين أفضل الروايات التى قرأتها فى هذا المجال، أو أنك قد تقصد محلات بيع الكتب بحثاً عن مادة جديدة وأنا أوصى هنا باختيار ستة كتب لستة مؤلفين متباينين، على ان يكون اختيارك خليطاً من الاسماء الراسخة ومن المبتدئين فى هذا المجال، ومع ذلك قد لا يكون هذا من قبيل الضرورة او الالتزام فقد سمعت حكاية عن كاتب جلس يتأمل الروايات القوطية التى كتبتها دوروثى دانيلز doroth daniels وكأن هذه الروايات من الكتب المقدسة ثم أنتج بعد ذلك كتاباً وصفه المحرر الذى اشتراه كان مثالاً ثانياً على روايات دوروثى دانيلز Daniels وكتابة رواية تعد نمطاً ثانياً من روايات دوروثى دانيلز تعد أمراً رائجاً، بل أنها قد راجت فعلاً.

وأنا لست ممن يحبذون مثل هذه النظرة المحدودة لأنها إذا لم تكن أردأ السبل لاختراق عالم الطباعة، فهى لا تفيد كثيراً فى إبراز الكاتب داخل ذاته.

إن ما نحاول تحقيقه من وراء تحليل السوق هذا ليس المحاكاة الوضيعة وإنما هو الاصطناع أو إن شئت فقل إنه تكوين مركب من خلال التوحيد بين عناصره او عن طريق الجمع بين مركبات اكبر بساطة والكاتب الروائى عندما يتمثل جنساً روائيا ويتشرب ابعاده داخل منظومته الذاتية، إنما يعد نفسه ليكتب كتبه الخاصة فى حدود اطار ذلك الجنس الروائى بصفة خاصة.

كل هذه مسائل نظرية والأفضل ان نتجه إلى المسائل العملية فما الذى يمكن عمله بعد ان اشتريت ستا من الروايات القوطية المناسبة؟

اقرأ هذه الروايات بوصفها مفاتيح للعمل ويجب أن تقرأ هذه الروايات الواحدة بعد الاخرى دون أن تقرأ أى شىء آخر فيما بينها وإياك والاندفاع اثناء هذه القراءة والافضل ان تغفل مقررات تسريع القراءة التى تكون قد تلقيتها وإذا كانت عادة التصفح قد نمت لديك فاحذرها بل وتخل عنها فى هذه الآونة معنى ذلك أنك يجب الا تسرع الخطى فأنت تبتغى من هذه القراءة ان تكشف ما هو أكثر مما حدث، وما هو اكثر من الوغد فى الرواية، وما هو أكثر من مجرد احتفاظ البطلة أو عدم احتفاظها بالمنزل فى نهاية الرواية أنت تهدف من هذه القراءة إلى اكتشاف ما يفعله المؤلف وطريقة عمل المؤلف لذلك الذى تكتشفه أنت بدورك، وأنت لن تستطيع النجاح فى ذلك العمل الفذ إلا إذا امضيت وقتاً أطول مع الكتاب.

وأنا نفسى، بدأت القراءة البطيئة المتروية تستبد بى عبر السنين، ولدى ما

يجعلنى اربط بين هذا النوع من القراءة وبين نمائى بوصفى كاتباً روائياً فقد كنت قبل انغماسى فى هذا العمل، وبخاصة فى مطلع سنواته الاولى، فى سباق مع قراءة الكتب ثم اكتشفت بعد ذلك أنه كلما زادت قراءتى من **منظور الكاتب** زادت ايضاً خطوات قراءتى ترويا وتأنيا.

وعندما تنتهى من قراءة هذا الكتب بترو وتأن، فهذا يعنى أنه قد آن أوان تناول هذه الكتب على حدة، لتتبين كيف يعمل كل منها وهنا يجب عليك بداية ان تحاول تلخيص كل كتاب من هذه الكتب فى بضع جمل على النحو التالى:

أرملة شابة تعمل بالأجر فى تسجيل بعض قطع الأثاث الاثرى فى مروج ديفون الخضراء ولكن السائق يحاول أن يلوح لها بشىء، وتفهم أنه ينوى شيئاً، ويجذبها الابن ذلك الوريث الذى تعانى زوجته من مرض الصدر وترقد فى غرفة نوم فى العلية، ذلك الجزء الذى يوجد اسفل الجزء العلوى أسفل سطح المنزل ويتضح ان الابن يبيع الاثاث الجيد، ليستبدله بنسخ تافهة وسقط ثم يبدأ بعد ذلك بقتل زوجته بالسم البطىء ثم يحاول الابن قتل بطلتنا عندما تكتشف هذه الحقيقة ولكن الذى ينقذ البطلة هو السائق، الذى هو فى حقيقة الامر ابن إيرل دورسيت متنكراً، و...

حسن لعل الفكرة وصلتك الآن فأنا نفسى لا اكتب الروايات القوطية، وليس لدى من الاسباب ما يحتم على تبديد قوتى على الابداع فى صنع حبكة من هذا الكلام الذى لا يعدو ان يكون مثالا على ما يجب ان يكون التلخيص عليه، معنى ذلك انك يجب ان تغلى كل رواية من الروايات الست محولاً كلاً منها إلى فقرة واحدة فقط وهنا يجب الا تهتم كثيراً بطول هذه الفقرة لأن هذه الفقرات لن يقرأها أحد سواك كما ان الهدف من كل ذلك هواختصار امتداد الرواية على نحو يجعلك تسيطر عليه خلال مائة كلمة او نحو ذلك.

ولا تنس أن هذه العملية تفيد أيضاً فى تحليل الروايات القصصية القصيرة وكاتب القصة القصيرة يحسن الصنع إن هو كتب ملخصات موجزة لعشرات القصص القصيرة وراعى فى هذه الملخصات ان ينفض عنها وسيلة النثر والحوار ورسم الشخصيات ليخرج من كل ذلك بحبكة القصة الاساسية وحسب الروائى المرتقب يعمل على عدد أقل من الروايات ولكنه ينتهى منها بدراستها دراسة مفصلة متأنية.

وأنا لا أقصد بذلك ان تدرس مواجيز الحبكات التى أعددتها كما لو كنت

عالما إحيائيًا يدرس عظام الديناصورات القديمة لانك ستعود، عوضاً عن ذلك، إلى الكتب التى لخصتها لتتصفحها من جديد، محدداً الخطوط الرئيسية لفصولها فصلاً إثر آخر وستكتب كل ما يحدث فى فصل من الفصول فى جملتين ولكنا إذا ما عدنا إلى رواياتنا القوطية الخرافية قد نجد شيئاً على هذا النحو:

الفصل الاول ـ تصل الين Ellen إلى مدينة جريستكوس Greystokes ويلقاها ليام liam فى محطة القطار ليخبرها عن اسطورة الشبح الذى فى حظيرة القدور ثم تحضر إلين مقابلة شخصية أجرتها لها حرم السيد/ هالبيرتون Hallburton لتشرح لها واجباتها ثم تصحبها إلى غرفتها ثم تجلس إلين على سريرها وتسمع صوت امرأة تسعل وتبكى وقد اطردت انفاسها.

الفصل الثانى ـ حنين إلى الماضى يستثير السعال فى إلين ذكريات وفاة زوجها وهنا تتذكر لقاءهما، واللحظات الرقيقة التى أمضياها معا غزلا وتوددا، ثم اكتشافها لمرضه، ثم أيامه الاخيرة وهنا تتذكر من جديد تصميمها على استئناف حياتها والظروف التى حضرت بسببها إلى جريستكون.

الفصل الثالث ـ عشاء الليلة الاولى تلتقى إلين تيريل هالبيرتون الذى تعانى زوجته من السعال وتنام فى الغرفة التى فوق غرفتها مباشرة وتصعد إلين بعد العشاء إلى علية المنزل فى زيارة قصيرة لجلاسيا Glacia المريضة وتخبرها جلاسيا أن الموت فى طريقه إلى جريستكون قائلة: سيموت قريباً شخص ما ـ فاحرصى الا تكونى أنت ذلك الشخص! وتغادر إلين غرفة جلاسيا وهى على يقين من أن جلاسيا لديها هاجس بوفاتها... من يدرى، فقد يتعين على ان اكتب ذلك قبل كل شىء بمعنى ان الرواية بدأت تدب فيها الحياة لتصبح واقعاً رغماً عنى.

ومبلغ ظنى أنك بدأت تفهم العملية الآن وقد يكون المخطط متعجلاً أو شاملا بالشكل الذى تريده له ـ كما ان هذه القواعد نفسها سوف تطبقها عندما تبدأ فى اعداد مخطط لروايتك لان هذه المخططات، شأنها شأن المخطط الذى تعده لروايتك، لا تعدو أن تكون ادوات وحسب كما أنك تستعمل هذه الأدوات كى تضع بين يديك ماهية الرواية.

وبرغم أن الروايات أسهل فى كتابتها من القصص القصيرة للأسباب التى أفضنا فى شرحها من قبل، إلا أن تسودها والسيطرة عليها أمر صعب فى

معظم الاحيان والسبب فى ذلك ان الاحداث الكثيرة التى تدور فى الروايات تجعل السيطرة على بنية الرواية وتسودها امراً بالغ الصعوبة، وإذا كانت المختصرات تساعدنا فى الحصول على صورة واضحة لما تدور عنه تلك الروايات العديدة، فإن المخططات التى تعدها لهذه الروايات توضح لنا بنية كل منها فضلاً على مكونات كل واحدة منها والرواية عندما نجردها من كل شىء اللهم إلا من شكلها التخطيطى تصبح وكأنها غابة فى فصل الشتاء أغصانها عارية ولا نرى شيئاً سوى أشجار منفردة بعد أن غابت عن الأعين تلك الكتلة الخضراء التى كانت هناك ذات يوم.

وأنا أكرر هنا، أن مخططك يمكن أن يكون مفصلا على النحو الذى تريده له أنت، وأنا أوصى بأن تكون هذه المخططات كاملة بقدر المستطاع بمعنى أن تحتوى على تسجيل للمشاهد الواحد تلو الآخر لكل ما يحدث بالفعل وإعداد هذا النوع من المخططات لا يحتاج إلى الشرح ـ بمعنى توضيح الأسباب التى دفعت الشخصيات إلى عمل ما يعملونه أو شعور هذه الشخصيات إزاء ذلك الذى يفعلونه كما لا يحتاج أيضاً إلى تسجيل أو تدوين كل ما يدور أو كل مشهد يعد جزءاً من كل.

وبهذه الطريقة تستطيع أن تتمى لديك إحساسا بالرواية بوصفها مجموعة من المشاهد، ويعلم الله أنه ليس من الضرورى أن تفعل كل ذلك استهدافا لكتابة رواية من الروايات أو لمجرد فهم طريقة بنائها ومع ذلك فأنا أرى أن فى ذلك فائدة وعونا لك على كتابة الرواية.

وقد تفيد هذه الطريقة عندما تشرع فى وضع مخطط روايتك ولذلك سوف أناقش هذه النقطة فى الفصل السادس بمزيد من الإفاضة وفى الوقت ذاته يكفينا القول إن أفضل الطرق لإعداد مخطط روايتك لن يتأتى لك إلا إذا استطعت أن تعد مخططات لروايات الآخرين أولاً.

سؤال ـ ألا نُميت الإبداع خنقا من جراء كل هذه القراءة والتحليل وعمل المخططات بل ومن جراء كل هذه النفايات الآلية؟ ويراودنى إحساس بأنى أحاول نسخ وتكرار ما جرى بدلا من روايتى الخاصة؟

ليس الأمر على هذه الشاكلة ولكن من السهل أن نفهم هذا القلق ونفسر أسبابه فقد استمعت إلى كتاب شبان مرتقبين وهم يشرحون الاسباب التى يودون من أجلها تحاشى قراءة القصص حتى يتحاشوا التأثر بما أنجز بالفعل،

ونرى مثل هؤلاء الشبان يستعملون عبارات من قبيل الإبداع الفطرى بطريقة معادة ومتكررة والذى يحدث مراراً وتكراراً هو أن أولئك الكتاب إنما ينتجون قصصا معادة وركيكة والسبب فى ذلك أنهم لم يوسعوا مجال قراءتهم على نحو يجعلهم يعرفون كل ما أنجز وأصبح فى عداد الموت فى مجال الرواية وهم فى ذلك شأنهم شأن ذلك القَبَلى المنعزل الذى يكتشف الدراجة عفويا فى العام ١٩٨٢ ويرى انه يكشف عن ابَداع فطرى هائل ولكن المرء لا يتوقع أن تشق الدنيا طريقا إلى باب مثل هذا القبلى.

أضف إلى ذلك ان عملية رسم المخطط التى أتحدث عنها لا تخنق الابداع أو أنها لا تفعل ذلك على اقل تقدير وأنا أسلم أن أى شخص قد يستطيع أن ينسخ شخصية هنا أو ينسخ سطرا فى حبكة هناك ثم يأخذ خلفية من مكان آخر مستهدفا بذلك خلط الاشياء ببعضها صانعا من ذلك رواية من بين أجساد مقطعة من الروايات التى قرأها ولكن ذلك ليس مطلقا هو ما نحاول عمله كما أن هذه الطريقة ليست أفضل الطرق لكتابة شىء ناجح من الناحية التجارية أو من الناحية الفنية أيضاً، إن ما نهدف إليه من هذه العملية هو أن نصب قصصنا فى إطار نوعية محددة من نوعيات الرواية، وأن نستحث اللاوعى على إنتاج أفكار لحبكات وشخصيات تفرض نفسها على ذلك الشكل المنتقى من أشكال الرواية وعلى نحو يجعل تفكير عقولنا فى هذه المسميات أمراً طبيعياً.

وأفضل الدفوع التى يمكن أن أدفع بها هنا هى تلك المداخلة التى ظهرت فى مقابلة صحفية نشرتها مجلة النيويورك تايمز New York Times على صفحة مراجعة الكتب فى عددها الذى صدر فى اليوم الرابع والعشرين من شهر ديسمبر من العام ١٩٧٨ وقد أجرى تلك المقابلة ستيف أونى Steve Oney وكان الكاتب الروائى الذى أجريت معه المقابلة هو هارى كروز Harry Grews المؤلف عالى القدر صاحب الرواية التى عنوانها **«وليمة من الثعابين»** والعديد من الروايات الأخرى التى اشتهرت بخيالها وأصالتها وكفايتها الفنية.

سؤال: بالنسبة لمن لم يتعرض للأدب إلا قليلاً، كيف تعلمت الكتابة بحق؟

جواب: أظن أنى تعلمت بحق، أو تعلمت تعليما جادا إن صح التعبير، طريقة الكتابة بعد أن تركت الكلية إذ التهمت تماماً رواية جراهم جرين التى عنوانها **نهاية الأمر** فقد كنت أعيش مع زوجتى فى قطيرة صغيرة.. فى مدينة جاكسون

فيل JacksonVille إذ كنت أقوم بالتدريس لتلاميذ الصف السابع فى هذه المدينة.. وفى ذلك العام كتبت إحدى الروايات وقد كتبتها على هذا النحو: تناولت رواية نهاية الأمر واختصرتها إلى ما يشبه الأعداد، ثم أحصيت عدد شخصياتها، وأحصيت زمنها أيضاً ـ وهذا أمر بالغ الصعوبة إذ لا يحتوى الكتاب على الزمن الحاضر وإنما يحتوى أيضاً على زمن ماض، كما أحصيت أيضاً عدد المدن فى تلك الرواية وعدد الغرف، ومواضع الذروة فى الرواية، والوقت الذى استغرقه جرين فى الوصول إلى تلك المواضع، كما كانت هناك أشياء أخرى كثيرة اختصرتها أيضاً إلى ارقام فقد قرأت ذلك الكتاب مرات ومرات إلى ان تداعى متفككا إلى أجزاء بين يدى ثم قلت لنفسى بعد ذلك سأكتب لنفسى رواية كعينة وسأفعل كل ما فعل. كنت أعلم أنى بسبيلى إلى إضاعة - والواقع أنها لم تكن إضاعة - عام كامل من حياتى فى ذلك العمل، كما كنت أعلم أن النتيجة ستكون رواية ميكانيكية غير مقروءة ولكنى كنت أحاول أن أكتشف بنفسى ماذا يفعل الإنسان عندما يكون فى جهنم، وكتبت الرواية التى تعين ان يكون فيها ذلك العدد من الغرف وذلك العدد من الانتقالات..... إلخ.. كل هذه الأمور. لقد جاءت تلك الرواية السيئة التى كنت أنتظرها ولكن كتابتى لهذه الرواية علمتنى الكثير عن كتابة القصص وعن كتابة الرواية وأيضا عن أهمية الزمان والمكان ويعد جرين فلتة فى معالجة الزمان والمكان أكثر من أية فئة أخرى قرأتها من فئات الرواية، وأكثر من أى شىء آخر عملته من قبل.. لقد التهمت ذلك الكتاب حقا وحقيقة وهكذا تعلمت الكتابة.

وأنا لا تشوبنى أية شائبة فى تصديق أن الطريقة التى يصفها كروز كانت مفيدة له، وأنه تعلم الكثير من كل جزئية من جزئياتها وأنا لا يمكن أن أعترض على كتابة رواية بهذه الطريقة، أو على مساعدتها لى على تنظيم نفسى على نحو يسمح لى بإكمال كتاب أنا أعرف أنه لن يروج بالقطع، ولكن ينبغى ان اكون قادرا على تصور القدرة التعليمية الكبيرة لهذه العملية نفسها، ولكن الكاتب الروائى يستطيع بدلاً من أن يذهب بعيدا إلى حد يكتب معه رواية هى محاكاة أمينة لرواية شخص آخر أن يزيد من فهمه لماهية الرواية وطريقة نجاحها من خلال المرور بالمراحل الأولى التى أوردها كروز فى منظومته؛ معنى ذلك أن مثل هذا الكتاب الروائى يتعين عليه أن يتناول رواية من الروايات التى تستثير إعجابه ثم يقوم باختصارها إلى اعداد بحيث يتعلم من ذلك طريقة كاتب الرواية فى تناوله للأمور التى من قبيل الزمان والمكان والحدث والإيقاع.. إلخ كل هذه الأمور.

وإذا ما عدنا إلى سؤالك الذى طرحته فى صفحة سابقة يتضح لنا أن نظرية كروز خنقت الابداع بالفعل فى تلك الرواية التى يتناولها بالوصف بصفة خاصة ذلك أنه لم يكن يستهدف النمو الابداعى وإنما كان يستهدف العملية الفنية نفسها، بمعنى أن هذا الكاتب كان يريد أن يتعلم ذلك الذى يبعث النبض فى عروق الرواية ولذلك قام بتفكيك رواية من الروايات مستهدفا من عمله هذا الوقوف على ما يريد ثم حاول بعد ذلك تجميع تلك المكونات إلى بعضها من جديد ومع ذلك ستجد نفسك تفعل الشىء نفسه ليس مع رواية واحدة وإنما مع عشرات الكتب التى تجمع بينها خصائص ذلك الجنس الروائى - إن صح التعبير - ولكنها مع ذلك تختلف عن بعضها، معنى ذلك أن الرواية التى ستكتبها أنت نفسك ستختلف عن كل تلك الروايات أيضاً مع احتفاظها بتلك العناصر التى تصنع من هذه الرواية تجربة مشبعة لأولئك الذين يقرءونها، وهذه ليست مسألة خنق للإبداع وإنما هى وسيلة لاكتشاف الإطار المناسب لهذا الإبداع وتنويره على نحو مناسب.

تبدو عملية عمل المخطط هذه وكأنها مشروع قائم بذاته وأنا أفهم أيضا معنى التوسع فى القراءة أو إن شئت فقل النفاذ إلى السوق من خلال هذا الطريق ولكنى أكره العمل الذى لا ينطوى على هدف معين فهل من الضرورى أن أفعل كل ذلك؟

والإجابة: لا بطبيعة الحال.

مبلغ علمى أن عمل مخطط لرواية من روايات الكتاب الآخرين وعلى النحو الذى سبق أن اوضحته يعد من الطرق السريعة الفعالة التى يستطيع الكاتب أن يتعلم منها مكونات نوع بعينه من الروايات والكيفية التى يكون عليها ذلك النوع أيضا غير أن طريقة عمل المخطط هذه ليست الطريقة الوحيدة فضلا عن انها لا تعد مطلبا ضروريا من مطالب كتابة روايتك الخاصة واذا ما وجدت ان هذه الطريقة مضنية ومتعبة إلى حد انها تعرقل انتاجك فما عليك إلا أن تتخلى عنها وتدعها جانبا.

كما لا يحتم الأمر عليك أن تذهب إلى مدى بعيد وأنت تقرأ فى المجال الروائى الذى أخذته لنفسك أضف إلى ذلك ان الشىء الوحيد الذى يتحتم عليك عمله كى تنتج رواية من الروايات هو أن تجلس إلى مكتبك وتبدأ فى كتابتها. بعض الناس يفيدون من هذا العمل التحضيرى على النحو الذى ذكرته وبعض آخر يمضى قدما دون ان يلقى بالا لذلك.

ومع ذلك يجب ألا أكـون كلى ثقـة على هذا النحـو من أن مـسـألة تحـديد المخطط العـام أمـر لا طـائل من ورائه أو انه مـضـيـعـة للوقت لأن الأمـر على العكس من ذلك؛ لأنى أرى ان هذه العـمليـة توفـر الوقت للسـواد الاعظم من أولئك الذى يعـملونهـا، وأنا أعنى بالوقت هنـا، ذلك الذى ينفـقــه الكاتب فى تصحيح الاخطاء وإعادة بناء البدايات غيرٍ الصحيحة التى لا تحدث إذا حدد أولئك الكتاب مخططاتهم الارضيـة تحديداً واعيا قبل أن يبدءوا الكتابة ولكن، اختر الطريقة التى تروق لك وتتاسبك بوصفك كاتبا لأن ذلك هو أهـم ما يجب أن تفعله أولاً وآخر .

الفصل الرابع

ابتكار أفكار الحبكة

السؤال الذى يقول: من أين لك بالأفكار؟ واحد من الاسئلة التى تتردد طول الوقت على ألسنة الكتاب، غير أن الابتذال والاستفزاز فى هذا السؤال يتمثلان فى تسليم السائل الضمنى بأن الإتيان بفكرة جيدة إنما يرتبط بعملية ان يصبح الكاتب كاتبا كما ان تحويل هذه الفكرة إلى كتاب يتمثل فى احسن الاحوال فى مجرد طباعة هذه الفكرة أليس الأمر كذلك؟

والاجابة على ذلك هى: لا، بطبيعة الحال، لأنه لو كان الأمر بهذه الشاكلة لتمكنت من كتابة رواياتى على آلتى الكاتبة بسرعة سبعين أو ثمانين كلمة فى الدقيقة الواحدة وليس بمعدل أربع أو خمس صفحات مضنية مؤلمة فى اليوم الواحد.

وإذا كانت الأفكار فى الرواية لا تشكل أمراً حيويا كما هو الحال فى القصة القصيرة إلا أننا لا يمكن أن نغفل اهميتها.

كما ان هناك قلة قليلة من الكتاب هم الذين يستطيعون إنتاج روايات لا تدور عن شىء بعينه، ومع ذلك فهم يجعلون مثل هذه الروايات تصيب نجاحا ومن أمثلة ذلك أن الرواية التى عِنوانها **مطلع الفنيجان** finnegan's waka يصعب تحديد موضوعها أما باقى الكُتَّاب فهم يقيمون كل رواية من رواياتهم على فكرة واحدة رئيسة ولكن مسألة الحصول على هذه الافكار وأفضل طرق تطويرها إلى حبكات قوية فأمر يجب أن نوليه اهتمامنا.

وأنا على يقين من **أننا لا نستقى** (get) الأفكار وإنما نتلقاها عندما تظهر على شكل فقاقيع تصدر عن عقلنا الباطن وبذلك تبدو وكأنها تأتى من اهتياج وتخمر مظلم كثير الضباب وعندما تكون الاحوال على ما يرام فهذا يعنى أن الأمور طبيعية بالشكل الذى يساعد خيال الكاتب على إنتاج تلك الأفكار التى تشكل المادة الخام لقصصه.

وأنا أعرف أنى لا أستطيع التحكم فى عملية توليد الأفكار هذه أو السيطرة عليها وليس معنى ذلك إنى أريد القول إنى لا أريد السيطرة على هذه العملية أو إننى لا أحاول حتى مجرد السيطرة عليها ولكن ما اريد أن أقوله هو أنى لا أستطيع استثارة تلك الافكار عن طريق ضرب جبهتى بقارورة من قوارير المعطرات أو مزيلات الروائح.

وليس معنى ذلك أن الكاتب الروائى ليس لديه ما يعمله لتعزيز تطوير الأفكار الروائية، ويجب ألا يغيب عنك أن جدلى هذا ينصب على أن العملية إنما تحدث من تلقاء نفسها **عندما يكون الظرف مواتيا لذلك**.

وأنا مثلا عندما أريد لفقاقيع الأفكار تلك أن تظهر ما علىَّ إلا أن أجعل الظروف مواتية لذلك ثم أطرح كل عوامل السيطرة جانبا وأروح أنتقى الأفكار شأنى فى ذلك شأن من يقطف ثمارا يانعة عندما يدنو منها.

الأمر لايزال غير واضح ألا يمكن أن نكون اوضح واكثر تحديدا؟ وكيف لى أن أعدل الظروف؟

بوسعنا ان نكون أشد وضوحا وتحديدا اضف إلى ذلك أن ما يخص مسألة تعديل الظروف هذه إنما تمارسه انت نفسك فعلا لأن القراءة والدراسة والتحليل التى تحدثنا عنها فى الفصل السابق من بين وظائفها تطوير الافكار الروائية ونحن عندما نغمس انفسنا فى هذه الكتب وعندما نجعل باطنها هو ظاهرها نكون قد أصبحنا على علم بهذه الكتب حتى على مستوى احشائها، وبذلك يتشجع خيالنا على التلاعب بمادة الحبكة التى يمكن ان نستفيد منها.

هناك أشياء أخرى نستطيع عملها أيضا منها على سبيل المثال:

الانتباه.. إذ أن ذرات الحقيقة الصغيرة والموقف، تلك الذرات التى يمكن أن تعلق بجزيئات الفكرة إنما توجد فى كل أرجاء المكان اللعين فكل منا يرى ويسمع ويقرأ عشرات الأشياء فى اليوم الواحد، كما ان باستطاعتنا ادخال كل ذلك فى وعاء الأفكار ـ إذا ما كنا منتبهين لذلك.

وفى مطلع الستينيات كنت أقرأ فى إحدى المجلات الإخبارية الجديدة وتصادف أن يكون المقال الذى كنت أقرأه عن النوم وتعلمت من هذا المقال أشياء لا تحصى ولا تعد، نسيتها كلها فيماعدا معلومة نفيسة لذيذة ـ تتعلق بحالات الأدب الطبى عن أولئك البشر الذين لا ينامون إطلاقا، ومع ذلك

فهؤلاء الناس يتكيفون مع الغير بصورة أو بأخرى ويعيشون حياة أرق كامل وأن هؤلاء الناس لا يُبْلَون بغير هذا الطريق.

ومن حسن حظى، أنى قرأت ذلك المقال ولم أكن نائما ولكنى طويت تلك المعلومة فى ذهنى واحتفظت بها فى ملف خاص لحفلات الكوكتيل كى أفيد منها فى الحديث الذى يجرى فى تلك المناسبات ولم يخطر ببالى قط انى سوف أكتب سبعة كتب عن شخصية أطلقت عليها اسم إيفان تانر Evan Tanner الذى كان عميلا سريا طليقا دُمِّر مركز نومه اثناء الحرب الكورية.

والأرجح ان بضعة ملايين قليلة من الناس يمكن ان تقرأ هذا المقال دون أن يكتبوا كتابا واحدا عن شخص مصاب بالارق والعكس صحيح فقد تجمدت بلا ادنى شك فى مواجهة بضعة ملايين من الحقائق التى كان يمكن ان تستثير فى شخصية بعينها أو خلفية محددة او حبكة بعينها ومع ذلك لم يحدث شىء من هذا القبيل ومن رأيى ان السبب فى ذلك يرجع إلى أنى وجدت تلك المعلومة الحديثة مثيرة على نحو خاص، بمعنى ان عقلى الباطن كان شغوفا بالتلاعب بهذه الحقيقة كى يضيفها إلى ذلك الاختمار المظلم كثير الضباب الذى سبق أن تحدثت عنه من قبل، أما مسألة أن ذهنى جعل تانر Tanner تلك الشخصية المطلقة التى هو عليها فالأرجح أنها تعزى إلى تلك الشخصية الخاصة التى **أكونها** أنا - أضف إلى ذلك ما سأقوله متوسعاً عن عملية تنمية الشخصية وتطويرها فى موضع آخر من هذا الكتاب، ولكن مسألة وصول الحبكة التى وضعت تانر فيها، إلى ما وصلت إليه فهو يعزى إلى أمرين.. أولهما: إنى علَّمت نفسى أو أميل بطبعى إلى تطوير الحبكات التى تسلم نفسها لقصص التشويق، ثانيهما: إعمال النظرية الرئيسة التى تقول:

اثنان واثنان يساويان خمساً.. معنى ذلك أن التداؤب يعمل عمله فى عملية تطوير الحبكة، وهذا يعنى أيضاً أن الكل أعظم كثيراً جداً من مكوناته، والكاتب الذى بحوزته حقيقة واحدة أو طرفة واحدة أو حتى فكرة أو مفهوم واحد بل وأى شىء آخر، أو بمعنى آخر الكاتب الذى يحظى فجأة بحقيقة أو طرفة أو أى شىء آخر من الأشياء التى لا تكون مترابطة ظاهرياً، يضع كل حقيقة من هاتين الحقيقتين فى يد من يديه، ويروح يحركهما أوتوماتيكياً على هذا النحو أو ذاك، متلاعباً بهما تلاعب الأطفال بالأشياء، محاولاً بذلك أن يتبين إن كانتا ستصلحان لبعضهما.

ولنعد إلى تانر من جديد وبعد أن مضى على قراءتى لذلك المقال عن النوم ثلاث سنوات، كنت أمضى فترة المساء مع صحفى من الصحفيين المهتمين بجمع العملات، كان قد عاد لتوه من تركيا، التى أمضى فيها عامين كان يكسب طوالهما عيشاً متأرجحاً من جراء تهريب العملات القديمة والزجاج الرومانى إلى خارج هذه البلاد، ومن بين القصص التى كان يتغذى عليها ذلك الصحفى قصة تدور حول شائعة سمعها ذلك الصحفى عن مخبأ للعملات الذهبية يقع فى مكان سرى فى الشرفة الأمامية لأحد المنازل فى مدينة باليكسير Balekisir وهو المكان الذى يفترض بأن الجالية الأرمينية قد خبأت فيه ثروتها فى الفترة التى حدثت فيها مذابح سميرنا Smyrna وقد استطاع ذلك الكاتب هو ورفاقه أن يحددوا بالضبط موقع ذلك المنزل من الأوصاف التى أدلى بها أولئك الذين نجوا من تلك المذابح، ثم دخل الصحفى ورفاقه إلى تلك الشرفة فى جوف الليل البهيم، وأكدوا أن الذهب كان هناك بالفعل، ولكنهم - للأسف - أكدوا أن شخصا آخر قد سبقهم إلى ذلك العمل قبل ذلك بعقدين من الزمان.

عند هذا الحد لم أكن أحمل عن وعى شخصيتى المؤرقة هذه معى فى بؤرة ذهنى، انتظارا لتبلور حبكة تناسب هذه الشخصية. ولكن الأرجح أنى لابد وأنى كنت أحمل هذه الشخصية معى فى اللاوعى، لأنى بدأت بعد فترة قصيرة من لقائى مع ذلك الصحفى، فى كتابة رواية عن شاب، دمروا مركز نومه بقذيفة انشطارية من قذائف الشرابنل، وأن ذلك الشاب نفسه يذهب إلى تركيا ويكتشف ذلك الذهب الأرمينى المراوغ.

وقد نشرت دارفاوست Fawcett هذه الرواية تحت عنوان **«اللص الذى لا ينام»** ومن جانبى، فقد قررت كتابة المزيد من الروايات عن تانر هذا، بل وصل الأمر بى فى بعض المراحل إلى أن كنت، كلما أمسكت باحدى الصحف الإخبارية - أجد فيها شيئا يصلح لمادة الحبكة. فقد كان تانر شخصية شديدة الولاء للقضايا السياسية الضائعة، وحركات التمرد الوطنى، بل ظهر أن كل قصة كانت تظهر فى الصفحة الأولى من صفحات **جريدة النيويورك تايمز** اليومية إنما كانت تعد استفادة مما أقدمه فى مصنعى. وأنا عندما كنت أتدبر القصص الإخبارية على هذا النحو، أو إن شئت فقل: إنى عندما كنت أتناول هذه القصص من منظور الاستفادة بها، إنما كنت أتبع مبدأ آخر هو أن: **تضع ما تبحث عنه نصب عينيك**. وهذا مثال حدث منذ أسبوعين أسوقه إليك. فقد كنت بصحبة بعض الناس، وكانت معنا امرأة تشتكى من جارها الذى يسكن

الطابق العلوى وكان ذلك الرجل سكيرا بمعنى الكلمة، كما اعتاد فى فترات محددة أن يفتح جهاز الراديو بأعلى صوته، ثم يغادر الشقة أو يغمى عليه من شدة البرد ويسقط علي الأرض. وقد فشلت جميع الجهود فى التوصل إلى حل مع هذا الرجل، ويستمر جهاز الراديو مفتوحا طول الليل، مما يجعل المرأة بلا نوم ويزعجها طول الليل.

واقترح الناس على هذه السيدة مجموعة من الإجراءات: منها إبلاغ الشرطة أو إغلاق باب الشقة، أو إبلاغ الأمر لصاحب المنزل، وما إلى ذلك من الإجراءات. ولكنى أبلغتها أن تحضر مشعلا كهربائيا **بطارية كهربائية صغيرة ترسل ضوءا كاشفا** ثم انزلى إلى البدروم وابحثى عن صندوق المصهر ثم ارفعى مصهر شقة ذلك الرجل من مكانه. اقطعى التيار عن ذلك الوغد.

وأنا لا أعلم إن كانت فعلت ذلك أم لا، لأن الأمر يخصها، ولا يعنينى ولكن بعد أن تغير الحديث رحت أفكر فى المشكلة الأساسية وتركت ذهنى يسرح معها وتفكيرى فى مسألة المصهر هنا جاء مناسبا لشخصيات لصوص المنازل من ناحية والشخصيات الأخرى التي يقال لها: شخصيات المواقف، وهكذا كما ترى فأنا قد أكون موهوبا أو ملعونا بذهن من هذه النوعية. فقد فكرت فى ذلك، كما فكرت أيضا فى شخصية برناى رودنبار Bernie Rhodenbarr، لص المنازل الذى ابتكرته، وأنه كان سيفعل الشىء نفسه إذا ما استدعاه صديق لعلاج مشكلة من هذا القبيل عند منتصف الليل.

وبعد ذلك، ونظرا لأنى لم أتعلم الابتعاد عن الأفكار على هدى من تلك الخطوط، سألت نفسى ماذا يمكن أن يفعل برناى Bernie لو أن صديقه لم يقطع مصهر الشقة لسبب أو لآخر أو إذا لم يتمكن من الاهتداء إلى صندوق المصهر، أو لأى سبب آخر، إذ أن بعض صناديق المصهرات على سبيل المثال - توضع داخل الشقق نفسها فى نيويورك. وبفرض أن كارولين كيزر Carolyn Kai-ser صديق برناى الحميم استدعاه بسبب جهاز الراديو المذكور، وبفرض أن برناى كان على استعداد لاستعمال الأدوات التى يستخدمها في السرقة، وبفرض أن برناى فعل أقصى ما فى وسعه على أحسن وجه، بأن سمح لنفسه بدخول تلك الشقة المزعجة ليسكت جهاز الراديو هذا وبفرض أنه كان هناك جثمان ممدد على سجادة غرفة المعيشة، وبفرض كذا وكذا..

قد أستعمل هذه الطريقة وقد لا أستعملها. غير أن تأملى للأمر بضع دقائق

أعطانى افتتاحية لاحدى رواياتى. إنها ليست حبكة - إذ لا يكفى أن أجلس وأبدأ الكتابة. فأنا لست على استعداد لكتابة كتاب آخر عن برناى الآن، بل لن أفعل ذلك مدة ستة أو ثمانية أشهر وإلى أن يحين ذلك الوقت، وإذا ما عرفت من أكون وما هو ذلك الذى أبحث عنه، معنى ذلك أنى سـتطعت على الأرجح التقاط بعض الحقائق والأفكار المشتتة فضلا عن بعض الأشياء من هنا ومن هناك، معنى ذلك أيضا أنى أكون قد تلاعبت بكل هذه الأشياء وحاولت جعلها تتداخل مع بعضها، وإذا ما وصلت إلى محصلة أن اثنين واثنين يساويان خمسا فمعنى ذلك أنى أصبح لدى كتاب جاهزا للكتابة.

البقاء مستيقظا. سمعت وأنا فى سن مبكرة أن الكاتب الروائى يعمل أربعا وعشرين ساعة فى اليوم الواحد، وأن ذهنه يكون مشغولا فى تصفية الأفكار وغربلة الاحتمالات طوال فترة الاستيقاظ هذه، بل إن هذه العملية تستمر ولكن بدرجة أقل أثناء نوم الكاتب أيضا وقد راقتنى هذه النغمة منذ البداية - إذ كان ذلك بمثابة رد لطيف على زوجتى آنئذ كلما تعللت بأنى لم أمض سوى ساعتين فقط جالسا إلى آلتى الكاتبة فى اليوم الواحد، أو عندما كنت ألغى العمل كلية وأذهب لزيارة احدى الصالات الجميلة المجاورة لأقضى فيها فترة مابعد الظهيرة، ولكن لا أجزم بأنى أصدق هذه المقولة.

ويستعمل عدد كبير من الكتاب المشروبات الكحولية والمخدرات زعما منهم أن ذلك يستثير فيهم قدرتهم على الإبداع، ويبدو أن هذه العملية تجدى فى البداية فى معظم الأحيان لأن الذهن الذى نوصد دونه قنواته المعتادة بسبب ذلك الهجوم الضارى غير المعتاد، قد يستجيب لذلك بأن يحضر لنفسه قنوات جديدة. الشىء نفسه نجده أيضا فى بعض الكتاب الذى يجدون فى مطلع حياتهم العملية أن الآثار المترتبة على الإسراف فى الشراب يترتب عليها شىء من الإبداع وبخاصة لو قدر لهذه الآثار أن تترتب عليها فترة من الراحة. أضف إلى ذلك أن عملية الانسحاب من تعاطى المخدرات من الواضح أن لها تأثيرا استثاريا.

وفى النهاية يلجأ أولئك الكتاب أنفسهم بصفة عامة إلى استعمال المشروبات الكحولية والمخدرات كى يوقفوا أو يعطلوا المخ الدوار بعد أن ينتهى عملهم اليومى. وهذه العملية ليست استرخاء حقيقى بطبيعة الحال وإنما هى عملية من عمليات فقدان الحس. ومن المعرف أن المرء يوقف جهاز التفكير والإحساس أثناء الليل. ويجب ألا يغيب عنك أن إيقاف التفكير بهذه الطريقة يترتب عليه

نتائج مدمرة لأولئك الذين يدمنون تعاطى المخدرات أو المشروبات الكحولية المسكرة، والمؤسف أن هؤلاء يشكلون نسبة مخيفة من أعضاء هذه المهنة الذين يوقفون التفكير بهذه الطريقة إذ يصل الكاتب من جراء ذلك، إلى مرحلة يستحيل عليه العمل فيها بدون المخدر أو الشراب، كما أن هذه المرحلة تترتب عليها مرحلة أخرى يستحيل على الكاتب فيها العمل بالمخدر أو المسكر أو بدونهما وقد أنهى إدمان الكحول وتعاطى المخدرات حياة كثير من الكتاب الناجحين قبل أوانها على حين أنها تعجل بالقضاء على كثير من حياة الزهور الواعدة.

ويكاد يكون من قبيل الثورة إن أنت نصحت كاتبا يدمن الكحول، بالإقلاع عن الشراب، وذلك لا يختلف كثيرا عن ذلك الموقف الخلافى الثابت الذى نحث فيه مرضى السكر بألا يحفلوا بتناول السكر أو المواد السكرية. ومع ذلك فأنا أرى أن الإسراف فى استعمال الشراب أو تعاطى المخدرات ينطوى على نتائج خطيرة حتى لذلك الكاتب **الذى لا يدمن الشراب أو تعاطى المخدرات** وإنما يتعاطاها لمجرد أن يوقف ذهنه عن العمل.

وقد داومت على الشراب عدة سنوات بعد أن كنت أنهى عملى اليومى اقتناعا منى بأن ذلك كان يساعدنى على الاسترخاء. والشيء الوحيد الذى لا يقبل الجدل أو النقاش هو أن الشراب كان يبعد عقلي عن عملى. وللحقيقة أقول: إن ذلك كان واحدا من الأشياء التى كنت أريد للشراب أن يفعلها فقد كنت أحس بأنى أريد أن أخلف العمل ورائى بعد أن أترك آلتى الكاتبة.

غير أن الكتابة، وكتابة الرواية بصفة خاصة لا تجدى بهذه الطريقة؛ لأن كتابة الرواية عملية عضوية مستمرة، ولذلك فنحن بوصفنا كتابا، نحمل الكتاب معنا حيثما ذهبنا. كما أن أذهاننا لا تتلاعب بما لديها إلا طوال الفترة التى تمتد من انتهاء عمل اليوم إلى بداية عمل اليوم التالى، كما أن هذا التلاعب سواء أكان فى الوعى أم اللاوعى إنما يكتنف تلك الأفكار التى تساعدنا على ممارسة الإبداع عندما نستأنف الكتابة من جديد. ويجوز لنا أن نريح أذهاننا خلال هذه الفترات غير أننا نؤذى أنفسنا وقدرتنا على الإبداع إن نحن أوقفنا عقولنا ايقافا تاما. وسوف أتناول فى مرحلة لاحقة مسألة قيمة الكتابة اليومية. لأن هذه العملية ترتبط أيضا بفكرة الحفاظ على استمرار حضور ذات الكاتب فى كتابه، من يوم لآخر. من هنا فإن الوقفات طويلة الأمد أثناء الكتابة

تقاطع استمرارية ذلك الحضور شأنها فى ذلك شأن وقفات الإدراك أو الانتباه أو وقفات الوعى التى تنتج عن استعمال المسكرات أو تعاطى المخدرات.

وقد بدأ بعض الناس فى السنوات الأخيرة يطرون الماريجوانا بوصفها واحدة من مستثيرات الإبداع، ظنا من الناس أن الماريجوانا لا تؤدى إلى الإدمان ولا ضرر فيها.. الخ. كل هذه المبررات وإذا ما نحينا جانبا الخواص الإدمانية للماريجوانا وأنها لا يترتب عليها أى ضرر من الأضرار فقد اكتشفت أنا نفسى، أن قدرة الماريجوانا على استثارة الإبداع فينا إنما هى من قبيل الوهم إلى حد كبير ولكن تجربة الماريجوانا بصفة عامة تتمثل فى أنها تخلق شطحات ذهنية أساسية هائلة يصعب الإمساك بها لأنها تشبه الدخان، ولكنها تذهب لسبيل حالها في صباح اليوم التالى. آه، لو استطاع المرء أن يتذكر، وآه لو استطاع الإنسان أن يمسك بتلك الشطحات والتبصرات الخيالية.

حسن، بوسع المرء أن يفعل ذلك، إذ إن هناك قصة تردد عن زميل كان يحتفظ بقلمه وأوراقه فى حالة استعداد؛ إصرارا منه على تدوين تلك التبصرات والشطحات الألمعية قبل أن تضيع وعندما استيقظ في صباح اليوم التالى تذكر أنه كانت لديه بعض الشطحات وأنه أفلح ذات مرة فى تسجيلها ولم يكن ذلك الصديق علي يقين من أن تلك الشطحات تحتوى على سر الكون المطلق ولكنه عرف أن تلك الشطحات كانت من قبيل الديناميت.

ثم نظر إلى حيث توجد المنضدة التى إلى جوار السرير ومن فوقها ضميمة الورق التى كتب عليها **هذه الغرفة رائحتها طيبة**.

وسواء أكنت تتعاطى بطريق التدخين، أو الشرب أو عن طريق ابتلاع الأقراص فالأمر لا يعدو أن يكون قرارا شخصيا، وأن هذا القرار يعتمد على مدى اهتمامك باستعمال تلك المواد. وبرغم ذلك، فأنا من رأيى، أنك إن اخترت الشراب أو الإكثار من تعاطى المخدرات فإن ذلك يحدث فيما بين الروايات وليس أثناءها. ويجب أن تعرف، بل وتدرك أن الامتياز الذى يحظى به عملك يحدث كلما ابتعدت عن المواد التى تستعملها وليس بسببها.

استمرار الجوع. حدث أن كان أحد أصدقائى يشارك في حديث تليفزيونى مع كتاب عديدين آخرين من كتّاب روايات الغموض، كان ميكى إسبيلين Mickey Spillane من بينهم، وبعد انتهاء البرنامج أعلن سبيلين أنهم أغفلوا الحديث عن واحد من الموضوعات المهمة جدا. أننا لم نقل شيئا عن المال.

واستطرد سبيلين موضحا أنه أمضى سنوات عديدة فى إحدى الجزر البعيدة عن شواطىء كارولينا الجنوبية، وأنه لم يكن يفعل أى شىء هناك أكثر من مجرد السباحة والتمتع بحمامات الشمس والسير على البلاج مدة أربع ساعات فى المرة الواحدة. وأردف الرجل قائلا: وفى كل مرة كانت تراودنى رغبة فى أنه قد يكون من قبيل المتعة أن أبدأ كتابة رواية من الروايات وخلت أن بوسعى الحفاظ على استعدادى الذهنى وأنى قد أتمتع بذلك ولكنى لم أتمكن قط من الحصول حتى على فكرة واحدة للقصة. وجلست مرة بعد أخرى وقطعت أميالا كثيرة سيرا، ولكنى لم أحصل على فكرة واحدة.

وذات يوم طلبنى المحاسب تليفونيا ليبلغنى أن المال بدأ في الانحسار، هذا ليس بالأمر الخطير، ولكنى ينبغى أن أقوم بدراسة بعض الطرق التى أستطيع بها الحصول على الدراهم. وعند هذا الحد، يا صديقى، جاءتنى أفكار تصلح للكتب!

النقود هى التى تجعل الفرس تجرى. بل إنها فى أغلب الأحيان تعد المهماز إلى ما قد نفضل أن نعرفه علي أنه الإبداعية الخالصة وأنا لا أشك حتى ولو للحظة واحدة فى أن انعدام الأمان المالى يعد من الأمور الضرورية لخيال الكتاب أما فيما يخصنى، فإن المشكلات المالية القاسية بحق كانت تباعد من حين لآخر، بينى وبين التفكير فى أي شىء باستثناء طبيعة ذلك الموقف الذى لا يبعث على الأمل، الذى يتمخض عن حلقة مفرغة تطل على مشكلة الكاتب، ويجب ألا تكون النقود هى المهماز أو العوامل الحقيقية فعلا التى لا يستمر الكتّاب بدونها فى إنتاجهم الغزير والجيد أيضا ثم إن مؤلفا من أمثال جيمس مشنر James Mischner، الذى يصر على إنفاق الجزء الأكبر مما يكسب من كتابة الروايات الرائجة، لا تحركه بالقطع الرغبة فى المال أو النقد.

إن ما يستحثه فى الكتابة شىء آخر، إذ إن هناك نوعا من الجوع يكمن فى جذور العمل الإبداعى كله، سواء أكان ذلك الجوع طلبا للثروة أم الشهرة أم مجرد إحساس بتحقيق الذات أو على شكل دليل محسوس بأننا لسنا مخلوقات بشرية عديمة القيمة أولا وأخيرا وهنا أجدنى أعود من جديد إلى استعارة أوردتها من قبل، وهى أننا يجب أن نسمى ذلك الجوع الخميرة التى تبدأ عمل ذلك التخمر المظلم فى اللاشعور.

وإذا ما استطعنا مداومة الاتصال بذلك الجوع، فإن الوعاء سوف يستمر فى إحداث الفقاقيع ـ وسوف تستمر الأفكار التى تتملكنا فى الارتفاع إلى السطح.

***

عندما تعن لك فكرة احرص على ألا تنساها.

وأنا أوصى هنا بأن تحمل دوما معك مفكرة مثلما تحمل معك مفتاح منزلك أو حافظة نقودك، وكلما طرأت لك فكرة، دون عنها ملاحظة فى مفكرتك والسبب فى ذلك أن مجرد تدوين الفكرة فى بضع كلمات قليلة يساعد علي تثبيتها فى الذهن وبذلك يستطيع اللاشعور الاحتفاظ بها.

وقبل أن تنام كل ليلة لا تنس أن تلقي نظرة تتصفح خلالها ذلك الذى كتبته فى المفكرة لأنك إن كنت تتخذ موقفا خاطئا فإن هذه العملية يمكن أن تضع عليها وزر عدم تسجيل جميع الأفكار القصصية التى تركتها بلا تطوير فاحرص على ألا يحدث ذلك لأن تلك النتف والنتيفات التى دونتها في مذكرتك ليست هى ما ينبغى عمله كما أنها ليست بالقطع مشاريع يجب تنفيذها على الفور.

إن المفكرة مجرد أداة وهى دائما بين يديك كى لا تضيع منك رؤيتك لأشياء يثبت فيما بعد أنها جديرة بالتذكير أو أنك ستحيل إليها مرارا أو ستستعملها في حفز ذاكرتك واستثارة اللاوعى فيك استهدافا لتطوير الفكرة خلال فترة زمنية معينة.

ويرى بعض الكتاب أن مسألة المفكرة هذه تكاد تكون هدفا بحد ذاتها من هنا فإن هؤلاء الكتاب يتناولون المفكرة بوصفها شكلا فنيا بمعني أنهم يستعملونها استعمال الصحيفة الابداعية، كما أنهم يكرسون لهذه المفكرة ساعة أو نحو ذلك كل يوم يجوسون خلالها فى كل أنحائها. أما أنا فلا أقوى مطلقا على أن أفعل ذلك، وربما السبب فى ذلك هو العجز التكوينى فى العمل بصورة مستمرة فى شىء لا ينطوى على أقل احتمالات نشر ذلك الذى أعمل فيه، أضف إلى ذلك احساسى بأن الكاتب الذى يبذل طاقة كبيرة فى مداخل المفكرة إنما يشبه ذلك الرياضى الذى يسرف فى التدريب أو ذلك الملاكم الذى يترك المباراة فى الصالة المغلقة.

إن هذه إساءة شخصية وحسب وأنا أؤكد هنا من جديد على أن الكتابة إنما تعد أمرا شخصيا تماما، وأن مفكرتك ينبغى أن تكون ذلك الذى تريده لها لأن كل ما ينجح هو الصواب.

أما إذا كان التأمل هو ما تبتغيه من ذلك، فالأفضل عموما أن يقتصر ذلك التأمل على المفكرة بدلا من أن ينصرف إلى مناقشة فكرة الحبكة مع الأصدقاء

وقد تفيد المناقشة التى تكون من هذا القبيل أحيانا، وبخاصة إذا كان أولئك الأصدقاء هم من الكتاب أنفسهم. لأن أبناء العمل الواحد عندما يبدأون فى تناول المادة الواحدة من منظور الأفكار المفاجئة البارعة إنما ينتهون إلى توضيح تلك الأفكار وتقويتها وبرغم ذلك، فإن الحديث عن فكرة من الأفكار ينتهى، في معظم الأحيان، بتقديم حصة هذه الفكرة بوصفها (الحصة) بديلا عن الكتابة عن الفكرة نفسها، وبخاصة إذا كان أولئك الذين تتحدث إليهم ليسوا من الكتاب. وأنا نفسى يضيع حماسى لبعض الأفكار إذا ما تحدثت عنها بشىء من الاستفاضة والأرجح أن الأفكار التى أصبحت فى عداد التافه المبتذل من جراء هذه الطريقة كان يمكن أن تذوى وتذبل علىَّ غصنها بغير هذا الطريق، ومع ذلك فقد تعلمت من الخبرة والتجربة أن أكون خرافيا وكتوما فى مسألة الحفاظ على سرية المشروع بل يغلب على الآن أن أحتضن أحسن أفكارى، شأنى فى ذلك شأن الدجاجة التى تحتضن البيض تمهيدا لتفقيسه ولكنى أترك لأفكارى الحرية فىَّ أن تظهر فى الوقت المناسب.

من الأشياء التى تثير كدرى وأحزانى من حين لآخر، ما تعلمته من أن الفكرة لا يكفى أن تكون جيدة وحسب، وإنما يجب أن تكون صالحة لى **أنا شخصيا**.

ومن السهولة بمكان أن يستغفل الإنسان نفسه في هذا المجال والسبب فى ذلك أن مجرد التفكير فى فكرة أو أن ذلك النوع من الأفكار يمكن تطويره ليصبح روايات حقيقية، لا يعد مبررا بذاته، أو بالنسبة لى على أقل تقدير، لأن أكتب رواية بعينها وقد تكون تلك الرواية من نوع لا يناسبنى علي الاطلاق ومع ذلك قد لا أرِي هذه الحقيقة بسبب الخوف الزائد عن الحد من الاحتمالات التجارية للمشروع.

ولقد تعلمت مؤخرا درسا قاسيا عن هذا الموضوع، واستمر ذلك الدرس فترة طويلة فقد كنت اقرأ، منذ سنوات قلائل، عن كيس باربا روسا Case Barba-rossa أو إن شئت فقل: عن غزو روسيا، ذلك الغزو الذى كان بمثابة بداية نهاية ألمانيا النازية الهتلرية. وخطرت ببالى فكرة - هى على وجه التحديد، أن هتلر قد خدع فى الهجوم على روسيا، من قبيل عميل بريطانى استطاع أن يتسلل إلى حكومة برلين. وظننت أن هذه الفكرة كانت فرضية جيدة لأبنى عليها رواية ورحت أناقش هذه الفكرة مع صديقى برايان جارفيلد Brian Garfield الكاتب الروائى، مبرزا له أن تلك الرواية ستكون من النوع الذى يناسبه.

وتأثر برايان بهذه الفكرة، ولكنها لم تأسره على نحو يكفى بأن يصنع منها شيئا، وتمضى الأيام والفكرة تلح على عقلى الباطن، ولكنى بعد ذلك بثلاثة أعوام، وأثناء سفرى بالطائرة إلى جامايكا Jamaica خطرت لى فكرة جاءتنى من الزرقة المحيطة بى، وربطت الفكرة الأصلية التي كنت أحلم بها بالرحلة الجوية الغامضة التى قام بها رودولف هس Rudolf Hess إلى اسكتلندا وهنا قد لا يتسع إطارى القصصى الصغير لباقة كاملة من العناصر التاريخية الضبابية التى لا تتواءم مع نفسها داخل هذا الإطار، وأن الرواية التي قد تنتج عن ذلك قد تحتوى أيضا علي تلك المادة التى تتألف منها الكتب الرائجة من هذا النوع.

ولم يكن أمامى سوى مشكلة واحدة. إذ لم تكن تلك الرواية من النوع الذى أكتبه. ولم تكن أيضا من النوعية التى أتوق شوقا لقراءتها، ناهيك عن الكتابة ولولا الجشع الصرف الخالص الذى حجب بصيرتى لكنت قد أدركت ذلك وعرفته حق المعرفة. **أضف إلى ذلك. أنى لم يكن لدى ما أكتبه إضافة إلى أنى لم يكن لدى من الأفكار ما يشعل فى نيران الإبداع مثلما تعودت.**

لقد مررت بفترة عصيبة مع هذه الرواية، بل إن مسودتها الأولى كانت عصيبة أيضا مثل الوقت الذى أنفقته فيها بل قد يصبح المشروع بكامله بحاجة إلى الانقاذ، وقد يترتب عليه أن أنهى دخولى إلى مجال كتابة هذا النوع من الروايات طمعا فى الربح داخل سجل حساباتى، ومع ذلك آمل ألا تغيب عنى حقيقة أن دخولى لكتابة هذه النوعيةمن الروايات كان من قبيل الخطأ وإذا كنت قد تعلمت من ذلك، وإذا كان الدرس لايزال عالقا بذهنى فمعنى ذلك أنى استفدت من هذه التجربة بصرف النظر عن النتائج المالية التى ترتبت عليها.

وفيما يخص الكاتب الروائى المبتدىء، فإن قدرا معينا من التجريب فى هذا الصدد أمر مطلوب ولا مفر منه. لأن مسألة تعرفك ما تستطيع وما لا تستطيع عمله على وجه اليقين إنما تكون حصيلة قدركبير من الكتابة. أضف إلى ذلك أن الخبرة التى تكتسبها فى مطلع حياتك العملية فى الكتابة إنما تكون خبرة قيمة فى ذاتها ولذاتها ولكنك كلما كبرت وكلما كبر معك إدراكك لمواطن الضعف ومواطن القوة، كبرت معك أيضا مقدرتك على اختيار الأفكار التى تصلح للتطوير، والتخلص من الأفكار التى لا تصلح لذلك وكذلك الأفكار التي يجب أن تنساها تماما.

***

بعض الأفكار تأتى من أناس آخرين وقد مررت بتجارب طيبة وأخرى سيئة عن روايات كتبتها بوحى أفكار الآخرين.

وقد خطرت لدونالد إى. ويستليك Donald E.westlake منذ سنوات قلائل فكرة أوحت له بكتابة رواية من روايات التشويق، فكرة عن أغتصاب عروس فى ليلة زفافها ،ثم قيام العروسين بالثأر من هؤلاء الشبان المجرمين. وكتب دونالد فصل الافتتاحية، ولكن اتضح له أن الفصل تسمر فى مكانه عجزا عن الحركة فى أى اتجاه، وترتب على ذلك أن ألغى دونالد هذه الفكرة بل ونسى كل شىء عنها.

وبعد ذلك بعام أو نحو ذلك طلبته تليفونيا لأسأله إن كان يخطط للفكرة نفسها . وعندما أجابنى بالنفى استأذنته فى سرقة تلك الفكرة، التى بدأت تشتعل وتتقد فى ذهنى منذ أن ذكرها أمامى فى المرة الأولى. وأبلغنى فى أدب أنه وافق لى على أن أمضى قدما فيما أريد، وتمخضت هذه التجربة عن روايتى التى عنوانها: **شهر العسل القاتل**، وهى أولى رواياتى التى صدرت بغلاف مقوى. وقد أصابت هذه الرواية نجاحا كبيرا من منظور الرواية، بل إنها كانت فى النهاية أساسا لفيلم **كابوس شهر العسل** وذلك لأسباب لا أعرف كنهها.

بعض الوكلاء والناشرين طلعوا علىَّ أيضا بأفكار أخرى. وفى بعض الأحيان استطعت كتابة بعض الروايات التى استطلقتها فى أفكارهم، وفى أحيان أخرى ثبت نجاح تلك الأفكار أيضا.

من ناحية ثانية، مررت بالعديد من التجارب التى استوحيت فيها أفكارى من الغير، ولكنها استعصت فى الكتابة من ناحية أو أن الروايات التى نتجت عن ذلك تسببت لى فى كثير من التعب والإرهاق، أو أنها أصبحت روايات فاشلة لسبب أو لآخر.

ومسألة العمل بوحى من أفكار الناشر، على سبيل المثال، أمر بالغ الصعوبة. وإغراءات العمل من هذا المنظور يمكن أن تكون كبيرة جداً، إذ أن الكاتب فى مثل هذه الظروف لا يعمل من منظور التأمل، وإنما من منظور الناشر، ومعه فكرة، مصحوبة بعقد ودفعة مقدمة يضعهما أمام عينى الكاتب، وكلما زاد بريق العقد وكلما كبرت دفعة المقدمة فلماذا لايزداد أيضاً بريق الفكرة. من هنا يجد الكاتب الروائى نفسه مربوطا إلى فكرة ربما استغنى عنها لو أنه تأملها هو بنفسه.

وفى أحيان أخرى- ولقد مررت بهذه التجربة - لاتكون لدى الناشر سوى فكرة غامضة عما يريد. والكاتب هنا يتعين علية تحوير هذه الفكرة لتصبح من عندياته تمهيدا لإنتاج كتاب يقوى على كتابته بطريقة فاعلة. والناشر عندما تكون له عقلية مفتوحة يصبح الأمر خلوا من المشكلات تماما. وبرغم ذلك فإن هذا الناشر قد يفاجأ، من حين لآخر، بالفارق بين ما أنتجه الكاتب وبين التسامى الذى بدأ به إن كان صاحب رؤية غير واضحة. وإذا ثبت أن الكتاب جيد بحكم حقه الشخصى فقد تبيعه فى مكان ما إن عاجلا أو آجلا، ولكن ذلك لن يعوض المشاعر الطيبة هنا وهناك.

إن ما تسفر عنه عملية السلق هذه عندئذ، هو أنك يجب أن تكون على يقين حقا من أن أفكار الأخرين تروق لك قبل استعمالها. ولاتنس أن أفكارك الخاصة تنبع من ذهنك، كما أنك عندما تبدأ العمل على مثل هذه الأفكار فإن عملية ظهور الفقاقيع على السطح سوف تستمر وهو ما يؤدى إلى تطوير الفكرة الرئيسة وتنميتها. كما أنك عندما تبدأ العمل على أفكار الغير، فإنك تتبنى هذه الأفكار. ومن هنا يجب أن تكون تلك الأفكار من النوع الذى تحبه وتهواه كما لو كانت أفكارا خاصة بك، وإلا فإنك لن تستطيع أن تجعل لا وعيك يعمل عليها، وبذلك لن تنمو هذه الأفكار نموا عضويا بالطريقة نفسها التى تصل الفكرة بها إلى رواية كاملة متكاملة.

☆☆☆

إلى أى مدى يجب أن يصل نمو الفكرة قبل أن يبدأ الكاتب الرواية؟

هذا يعتمد على أشياء كثيرة.

رواية **اللص الذى لم ينم** استغرقت منى عامين كاملين إلى أن اختمرت كل مكونات الحبكة وتناسقت مع بعضها. وعندما جلست لكتابة الرواية كان لدى إحساس قوى بشخصية تانر Tanner فضلا على سيطرتى الكاملة على حبكة الكتاب كلها. لم أكن على علم بكل ما سيحدث بأى حال من الأحوال، غير أن المخطط العام للرواية كان واضحا أشد الوضوح فى ذهنى.

ولكنى فى رواية **شهر العسل القاتل**، استطعت أن أصوغ مقولة الرواية كلها فى جملة واحدة، وأصبحت تلك الجملة أكثر من مجرد مقبض فى يدى أتحكم به فى الرواية كلها وبخاصة عندما جلست أكتب وأنهيت الفصل الأول. ومن رأيى أنى كان يمكن أن أكتب تلك الرواية على نحو أفضل لو عرفت مختلف شخصيات الرواية على نحو أفضل، أو أعملت فكرى على نحو أفضل فى حبكة

الرواية قبل أن أبدأ الكتابة، ولكنى كنت عجولا فى كتابة الرواية، والأرجح أن الرواية التى يكتبها مؤلفها من باب الحماس العجول هى التى تتحكم فى صاحبها.

ذات ليلة أوقف برايان جارفيلد سيارته فى أحد شوارع مانهاتان Manhattan وعندما عاد إلى السيارة اكتشف أن شيطانا من الشياطين البشرية أصاب سطح السيارة بشروخ فى محاولة منه ليسرق معطفا من كرسى السيارة الخلفى. وجاء رد فعل برايان المبدئى على شكل غضب قاتل. ولكنه أدرك أنه لن يستطع إكتشاف ذلك الوغد كى يقتله، ولكن بوسعه أن يعثر على وغد آخر يقتله، أليس ذلك صحيحا؟ونظرا لأن برايان كان كاتبا وليس معتوها نزاعا إلى القتل - برغم أن الفئتين متداخلتان - فقد قرر أن يكتب رواية تحمل دوافع غضبه ولا تنفذ تلك الدوافع على نحو مباشر.

ولربما بدأ العمل على الفور فى رواية عن أحد أعضاء اللجان الأهلية الذى راح يتجول هنا وهناك يغتال الناس بعد أن قام شخص مجهول بإصابة سطح سيارته المتحرك بشروخ - وليست هذه أبشع فرضيات الروايات التى عرفتها فى حياتى. ومع ذلك فقد أعطى برايان الكتاب ما يكفى من الوقت لإنضاجه. وظهور شخصية المحاسب بول بنيامين من حيث تنمو أفكارنا، وما يحقق التجربة الدافعة ألا وهى الاغتصاب وضرب كل من زوجة بنيامين وابنتها من قبل ثلاثى مكون من السفاحين المجرمين، مما جعل الزوجة تشرف على الوفاة وأصاب الابنة بالجنون، كما أن ذلك الوقت هو الذى جعل قصة الرواية تنمو وتتطور من هذه النقطة. وكانت نتيجة ذلك أن حققت رواية **رغبة الموت** نجاحا فنيا رائعا وانتصاراً تجاريا مذهلا عندما تحولت إلى فيلم.

من ناحية ثانية كتب دون ويستليك Don Westlake ذات مرة فصلا جعل رجلا فظا يتجول فيه عبر جسر جورج واشنطون فى مدينة نيويورك وهو يزمجر مع راكبى السيارات الذين كانوا يعرضون عليه نقله بسياراتهم ولم يكن دون ويستليك يعرف إلى أين هو ذاهب بذلك الرجل الفظ، ولكنه اكتشف مساره مع مضيه قدما فى كتابة الرواية.

وقد تمخض هذا العمل عن تلك السلسلة الروائية المطولة التى كتبها «دون» تحت اسم مستعار هو ريتشارد ستاركRICHARD STARK. وقد جاءت كل هذه الروايات تصويرا لغلام غير ملتزم اسمه باركر منذ أن عبر الجسر. وبمرور

السنين، وهو ما يحدث مؤخرا بسرعة متزايدة، أجدنى أعطى الأفكار المزيد من الوقت كى تختمر وتنضج. وأنا لم أعد بعد ذلك العجول الذى يسارع إلى كتابة الفصل الأول على الآلة الكاتبة دون أن تكون لدى فكرة عما سيحدث فى الفصل الثانى. معنى ذلك أن الإنسان يتعلم من التجربة. وقد مررت بتجربة مشاهدة فصول أول كثيرة وهى تذوى وتذبل على أغصانها ويذبل معها أمل عودتها من جديد. أضف إلى ذلك أنى لا يقلقنى أن تتبخر منى فكرة أو تضيع إذا لم أبدأ الإنتاج فى أسرع وقت ممكن. وأنا إذا ما تصفحت مفكرتى من حين لآخر كى لا أنساها، وإذا ما تصفحت مفكرتى من حين لآخر كى أفكر فيما دونته فيها، فإن الأفكار الجيدة تحيا وتنمو. أما الأفكار غير الجيدة فتتساقط وتضيع على الطريق وهذا بحد ذاته شىء طيب، لأنى لست بحاجة إلى أن أزيد حصيلتى من الفصول الأولى التى كتب لها ألا تكون لها فصول ثوان.

زد على ذلك أن الكتاب التالى الذى أنوى كتابته، لايزال يشغل بالى وفكرى منذ شهور عديدة إلى الآن، كما يتزايد إحساسى أكثر وأكثر بالشخصية الرئيسة وأتمعن وأرفض قدرا كبيرا من الخلفيات الجغرافية، وأغير رأيى مرات ومرات بشأن طبيعة الحبكة وفى النهاية جاءتنى الفكرة بطريق المصادفة التى تعطينا كثيرا من الأفكار فقد كنت فى المكتبة، أبحث فى القديسين الكبار وفاء لمسرحية حوارية فرعية ثانوية أوردتها فى رواية خفيفة من روايات الغموض عنوانها : **لص المنازل** الذى أراد أن يقتبس عن كبلنج وقد أوصلنى البحث إلى مقطوعة من المقطوعات إكويناس التى وصلت إلى حد التبرير الأخلاقى العظيم للصوصية. وبعد أن سئمت البحث عن القديسين والرعاة وما إلى ذلك، رحت أتصفح بعض المجلات وهو أمر لا أفعله إلا نادرا، ووقع بصرى فى إحدى المجلات على مقابلة أجريت مع الروائى دينيس هوبر DENNIS HOPPER وهنا أحسست فى الحقيقة بأنى يجب أن أعود إلى منزلى وأبدأ العمل، ولكنى أحسست بالأنغماس الذاتى فى ذلك اليوم وقرأت مقابلة هوبر تلك وفيها عثرت على فكرة لروايتى التى جاءت بعد ذلك، وهنا شعرت وكأن الفكرة كانت تنتظرنى كى أكشف عنها وأعثر عليها ولكنى لن أقول لك هذه الفكرة- لأنى لا أريد أن أترك مباراتى فى الصالة المغلقة.

وعلى كل حال فأنا أتوقع أن أبدأ العمل فى هذه الرواية خلال شهرين وأنا على يقين أن الكتاب قد استفاد استفادة كبيرة من الوقت الذى انقضى فيما بين تفكيرى فيه من حين لآخر، اعتبارا من ذلك اليوم الذى قرأت فيه مقابلة

هوبر تلك ومع ذلك فأنا لست على يقين من الاتجاه الذى ستسير فيه الحبكة. أضف إلى ذلك أن فصل الرواية لابد أن يختمر تماماً فى ذهنى، كما أنى أعرف الكثير عن الشخصيات ولدى تشكيلة من الاتجاهات المحتملة لهذه الرواية، ولكن.

ولكنى لا أقوى على الجلوس لأرسم ذلك الشىء بالأرقام وهذا هو أصعب ما فى الأمر، وذلك بغض النظر عن الوقت الذى تنفقه فى تحديد مسودة الكتاب ولكن لا تنس أن ذلك الوقت هو الذى يحفظ على الرواية إثارتها.

الفصل الخامس

تطوير الشخصيات

السبب الرئيسى الذى جعل القارئ يستمر فى تقليب صفحات أية رواية من الروايات تقريبا هو محاولة القارىء اكتشاف الحدث الذى سيحدث بعد ذلك والسبب الذى يكمن وراء اهتمام القارىء بما سيحدث يكمن فى مهارة المؤلف فى رسم شخصياته وتصويرها، لأن مؤلف الرواية عندما يرسم شخصيته رسما جيدا بما فيه الكفاية، وعندما يبنى هذه السخصيات بناء يستحوذ على قدرات القارىء الاستشفافية والتعرفية، يريد أن يعرف الشكل الذى ستكون عليه حياة تلك الشخصيات، كما يشغل نفسه تماما بأن تظهر تلك الحياة بالشكل المناسب.

أما تلك الكتب التى لا أنهى قراءتها ـ وما أكثر أعدادها التى تتزايد على مر السنين ـ فسبب هجرانى لها وتركها على الطريق لا يعدو أن يكون سببا من سببين: أولهما أن أسلوب الكاتب قد يعطلنى فى بعض الأحيان، ولأنى أنا نفسى أصبحت كاتبا فقد زاد وعيى لتقنية الأدب، شأنى فى ذلك شأن الموسيقى المحترف، ألاحظ النغمات الشاردة والشطحات الفنية التى تبدد اهتمامى. وأنا إذا لم تستحوذ علىَّ قيمة الموضوع، أو إن شئت فقل خط القصة أو شخصياتها ـ أفقد اهتمامى بالرواية التى لا يبرع صاحبها فى كتابتها.

وإذا كانت الكتابة تفى بالغرض، فإن اهتمامى قد يفتر برغم ذلك، إذا ما اكتشفت أنى لا أقوى حتى على إدانة الشخصيات سواء أكانت حية أم ميتة، أو تتزوج أو تحترق، أو تذهب إلى الجحيم أو تخرج ناجية فى الجانب الآخر قد يحدث كل ذلك لأنى لا أصدق تلك الشخصيات التى رسمها المؤلف. لأن هذه الشخصيات لا تتصرف مثل الناس الحقيقيين، ولا يبدون مثل الناس الحقيقيين وليست لديهم انفعالات ولا أفكار الناس الحقيقيين أيضا، هذا يعنى أن هذه

الشخصيات ليست شخصيات واقعية من منظورفهمى لها، وهنا أحس أنها أشياء غير مرغوب فيها وأرى أن مآلها إلى الجحيم.

وأرجو أن تلاحظ أن شكواى من تلك الشخصيات المتخشبة بأنها ليست أناسا واقعيين لا تعنى أنهم ليسوا أناسا معتادين لأن بعض الشخصيات الأثيرة فى القصص والتى تستحوذ على انتباهى كما هو الحال فى شخصية ويدنج جست Wedding Guest التى علقت بشخصية الملاح القديم Ancient Mariner تعد أبعد ما يكون عن الشخصيات المعتادة أضف إلى ذلك أن شخصيات - شرلوك هولمز كلها ليست شخصيات معتادة ومع ذلك فسحر هذه الشخصيات هو الذى كفل لقصص كونان دويل Conan Doyle استمرارها إلى يومنا هذا، كما أن سحر الشخصية هذا هو الذى أحيا هولمز وأعاده إلى الحياة فى العديد من الروايات التى يكتبها مؤلفون معاصرون، تلك الروايات التى تدين بنجاحها تماما لذلك الحماس الذى يكنه الجمهور لشخصية كونان دويل التى ليس لسحرها حدود.

وقد وجدت الشىء نفسه عند ركس ستوت Rex Stout فى رواياته عن شخصية نيرو ولف Nero Wolfe، تلك الروايات التى اكتشفت أن الناس يقرءونها على نطاق واسع. والغريب عن نيرو ولف أنه ليس من الشخصيات المعتادة كما أن بدانته ليست هى التى تجعله أكبر من الحياة. وأنا لم أعد قراءة هذه الروايات لقوة حبكتها لا فى المرة الثانية أو المرة الثالثة وحسب، ولا من جراء انبهارى بقدرة ستون الفريدة على الكتابة، وجدير بالملاحظة هنا، أن أسجل أنى لم أهتم قط بالروايات التى أبطالها غير نيرو ولف، كما لم أهتم أيضا بروايات الغموض التى أبطالها من المخبرين النجوم، ولا حتى بالروايات المباشرة التى كتبها ستوت قبل أن يبتكر شخصية نيرو ولف هذه بل إنى على العكس من ذلك أقرأ لهذا المؤلف من منظور قراءة معظم الناس الآخرين له، وذلك طلبا لمتعة متابعة ذلك التلاعب بين كل من نيرو ولف وآرشى جدوين Archie Goodwin اقرأ لذلك الرجل من منظور ردود فعل هذين الرجلين على الحوافز والمواقف المختلفة، ومن منظور المشاركة البديلة فى حياة ذلك الحجر الرملى الأسود الموجود فى الشارع الخامس والثلاثين غربا.

فهل هذا شىء معتاد؟ أظن أن هذا مستحيل ومع ذلك فهذا يبدو واقعيا إلى حد أنى أذكِّر نفسى فى بعض الأحيان أن كلا من شخصية ولف وجدوين هما إبداعات ذهن الكاتب، وأنه بغض النظر عن أجراس الأبواب الكثيرة التى سأدقها فى ثلاثينيات الشارع الغربى، فلن اكتشف مطلقا المنزل الصحيح.

وهذا هو ما أسميه بحق رسم الشخصيات، معنى ذلك أن المؤلف يجب أن يكون قادرا على إبداع الشخصيات التى تجعل القراء يهتمون بها ويشغلون أنفسهم بها، تلك الشخصيات التى حققت لتشارلز ديكنز Charles Dickens نجاحا فريدا وإذا كان أوسكار وايلد Oscar Wilde قد أبدى ملاحظة مفادها أن من يقرأ عن وفاة نيل الصغير Little Nell دون أن يضحك لابد وأن يكون قلبه من حجر، فإن حقيقة الأمر هى أن القراء لم يضحكوا عندما قرءوا ذلك المشهد. بل الواقع أنهم بكوا.

بعض الروايات تعتمد على رسم الشخصيات بدرجة أكبر من البعض الآخر ففى روايات الأفكار على سبيل المثال لا تعدو الشخصيات أن تكون أبواقا تتحدث من خلالها المواقف الفلسفية المختلفة، وعلى حين يكون الكاتب قد تجشم الصعاب فى وصف هذه الشخصيات واعطائها بعض الخصائص الفردية المتباينة، فإن هذه الشخصيات لا يكون لها فى أغلب الأحيان سوى حياة حقيقية قصيرة خارج نطاق الدور الجدلى المحدد لمثل هذه الشخصيات فى الرواية.

بعض الروايات البوليسية تعتمد على التعقيد الماهر لحبكات هذه الروايات كى تستحوذ على انتباه القارىء مع تضييق حدود رسم الشخصيات فى هذه العملية.روايات الغموض التى كتبها إيرل ستانلى جاردنر Erle Stanley Gardner عن بيرى ماسون Perry Mason من النوع الذى يحظى بقراءة واسعة، ولكن هل يتعدى ظهور ماسون نفسه أكثر من مجرد وجوده القوى فى غرفة المحكمة من ناحية وذهنه القانونى الحاد من ناحية ثانية؟ أجاثا كريستى Agatha Christie زودت شخصياتها هيرسيل بواروت Herciele Poirot بمجموعة مختلفة من المواقف والتعبيرات الأثيرة، ولكنى اكتشفت أن تلك الشخصية البلجيكية الصغيرة لم تزد على أكثر من حصيلة تلك الخصوصيات وهذه العبارت معنى ذلك أن هذه الشخصية يستخدمها الكاتب وسيلة يحل بها ألغاز الغموض الألمعى، ومع ذلك فإن بواروت لا تروق لى كشخصية.

ومن حيث التفكير، يبدو لى أن رواياتى المفضلة من بين هذه النوعيات الروائية - أعنى روايات الأفكار، أو إن شئت فقل الرواية البوليسية ذات الحبكة الكثيفة - هى تلك الروايات التى يستطيع المؤلف أن يبدع فيها شخصيات أستطيع أن أتجاوب معها تجاوبا كبيرا وتعد رواية آرثر كويستلر Arthur Koestler التى عنوانها **ظلام الظهيرة** واحدة من روايات الجدل الفلسفى والجدل السياسى

البـــارع، وأنا أرى هـذه الرواية من هـذا المنظور لأن روباشـــوف Rubashov الشخصية الرئيسة فيها ما هو إلا إنسان ممتع تماما وإذا كنت أجد أن لغزا واحدا من ألغاز شخصية بواروت Poirot التى أبدعتها أجاثا كريستى، يمكن أن يمتد ساعة بكاملها، فأنا قارئ متيم لقصصها التى بطلتها جين ماربل Jene Marple والسبب فى ذلك ليس هو اختلاف حبكات هذه الروايات عن حبكات الروايات التى بطلها بواروت، وإنما لأن ماربل Marple نفسها شخصية ساحرة ودافئة وتتسم بالإنسانية والحياة.

★★★

هذا يعنى أن رسم الشخصيات له أهميته الكبيرة فى القصص، وتتجلى هذه الأهمية فى الرواية بصفة خاصة بل إن هذه الحجة قليلا ما يدور من حولها الجدل أو النقاش. وإذا ما سلمنا برسوخ هذه الحجة كيف يمضى المؤلف فى عملية إبداع الشخصيات التى يمكن أن يتطابق معها القارئ، أو الشخصيات التى يود أن يقضى معها شيئا من الوقت، أو تلك الشخصيات التى يهتم القارئ بمصيرها؟

المبدأ الأول فى مبادئ رسم الشخصيات قد يبدو واضحا تماما، ولكنى أرى أنه جدير بالتسجيل هنا. فالشخصيات تكون أكثر تأثيرا وفاعلية إذا ما رسمها المؤلف على نحو يجعله يتطابق مع هذه الشخصيات، ويتعاطف معها، ويهتم بها، ويتمتع بصحبتها.

وأنا إن كنت أخاطر بالدخول إلى مجال عمل المحلل النفسى الذى يجلس فى كرسى وثير، إلا أنى أرى أن جميع الشخصيات ما هى إلا انعكاس لشخصية المؤلف نفسها سواء كبر أو صغر هذا الانعكاس وأنا أعرف ذلك يقينا فى كتاباتى. وإذا كانت جميع شخصياتى لا تشبهنى بأى حال من الأحوال، إلا أنها بل وكل شخصية منها من أولئك الناس الذين يمكن أن أكون واحدا منهم لو قدر لى أن أكون من نفس دمهم ولحمهم هذا يعنى أنى عندما أقوم برسم شخصياتى إنما أتصرف إلى حد بعيد، تصرف الممثل وهو يؤدى دوره. أى أنى ألعب الدور المخصص لهذه الشخصية، وأرتجل حوارها وأنا أكتبه على الصفحة، منغمسا فى ذلك الدور طوال كتابة الرواية.

وهذا الأمر يتضح أشد الوضوح فى شخصيات المواقف، بل من الشائع بين القراء فى خطأ المطابقة التامة بين المؤلف وبين مواقف وآراء الراوى فى واحدة من روايات هذا المؤلف. ولكنى أعترف أيضا بصحة هذا التطابق فى كتاباتى

وينطبق أيضا على الشخصيات الثانوية، وعلى الأوغاد، بل ولاعبى الأدوار الصغيرة أيضا وكل من يظهر فى الرواية. أضف إلى ذلك أننى أقوم برسم الشخصيات من الداخل إلى الخارج بحيث أقوم أنا نفسى بلعب الأدوار جميعها، كما أكتب الحوار كله، كما أجعل جميع الشخصيات تسير فى مساراتها المحددة. ومن الطبيعى أن يكون فى أية رواية من الروايات، عدد من الشخصيات التى أتطابق معها على نحو أكبر من الشخصيات الأخرى، والواقع أن تلك الشخصيات هى فى واقع الأمر الشخصيات التى أنفق فيها جهدا كبيرا.

ومن رأيى أنه من المهم أن يمحص الكاتب الروائى فكرة الشخصية قبل أن يبدأ كتابة الرواية. ففى الماضى كنت أندفع من حين لآخر وأنتهى من كتابة الفصل الأول دون أن أعطى نفسى وقتا أتدبر فيه الشخصيات التى فى الفصل تاركا لهم مسألة تحديد أنفسهم على صفحات الكتاب وقد حدث ذلك فى روايتى التى عنوانها: **شهر العسل القاتل** إذ كان يعنينى فى هذه الرواية كل من الحبكة والحدث والتأثيرالدرامى، ولذلك بدأت أكتب الرواية دون أن تكون لدى فكرة واضحة عن العروسين اللذين كانا يعدان الشخصيتين الرئيسيتين فى الرواية ولو عرفت الكثير عن شخصيات هذه الرواية قبل أن أبدأ كتابتها لجاءت على نحو أفضل بكثير مما هى عليه.

ومع شخصية تانر Tanner أعطيت نفسى مزيدا من الوقت فبعد أن تملكتنى فكرة الكتابة عن شخصية مصابة بالأرق وعدم النوم، كما سبق أن أوضحت فى الفصل السابق، قرأت فى احدى دوائر المعارف أن منزل ستيوارت Stuart الملكى البريطانى لايزال موجودا إلى يومنا هذا، وأن المدعى من أصل ملكى بفارى وعرفت أن هذه فكرة رائعة، وقررت أن أجعل شخصيتى المصابة بالأرق وقلة النوم تلك، تطالب بعودة آل ستيوارت إلى عرش بريطانيا.

غير أن ذلك لم يحدث فى أى مكان، ولكنه مع ذلك أعطانى تلك الصورة الذهنية لشخصية تانر تلك بوصفها موالية للقضايا السياسية الضائعة ومخلصة لها. كنت أتدبر تلك الشخصية من حين لآخر، كما جددت أشياء أخرى بالنسبة لها وقررت أن أوفر لهذه الشخصية المزيد من الوقت وألا أتركها تنام ثمانى ساعات فى اليوم، كما قررت أيضا أن أجعل تلك الشخصية تستفيد من ذلك الوقت فى اجبار نفسها على تعلم اللغات واحدة بعد أخرى. واتضح لى أن هذا الولاءالدراسى يناسب المهنة التى قررت أن أعطيه إياها ـ فقد قررت أن

أجعله يكتب رسائل الماجستير والدكتوراة وإجابة الامتحانات تلبية لرغبات الطلاب الذين يملكون من المال أكثر مما يملكون من الجد والمثابرة.

وقد وصلت شخصية تانر من التطور التدريجى، على امتداد عامين، حدا كانت تلك الشخصية جاهزة عنده للمضى قدما بعد أن ألهمتنى العناية الإلهية بحبكة هذه الرواية. إذ أصبح من السهل رسم حبكة الكتاب بما يناسب تلك الشخصية الخاصة التى كانت قد ارتسمت فى ذهنى من قبل. كما أن هذه الشخصية الضبابية المظلمة شديدة التفرد، كانت واحدة من الشخصيات التى استطعت أن أتطابق معها تطابقا عميقا، لأن تانر، برغم الاختلافات التى بيننا، كان انعكاسا واضحا تماما للمؤلف. لقد كان تانر هذا بالضبط الشخصية التى كان يمكن لى أن أكونها لو أنى كان لى دم هذه الشخصية ولحمها وعشت الحياة التى عاشها.

وثمة شخصية أخرى فى سلسلة رواياتى توضح كيف أن الكاتب يستطيع تكييف شخصية من الشخصيات وتحديدها على نحو يناسب مطلب التطابق مع المؤلف.

فقد استلهمت ابداعى لشخصية مات سكدر Matt Scudder من أمرين أولهما أن الوقت كان مناسبا لى كى أقوم بكتابة سلسلة من الكتب البوليسية لدار دل بوكس Dell Books وثانى هذين الأمرين، أنى كنت قد انتهيت للتو من قراءة رواية ليونارد شيستر Leinard Shecter الممتازة التى عنوانها **على الطريق** والتى بطلها بل فيلبس Bill Phillips شرطى مدينة نيويورك الفاسق باعتراف الجميع، الذى كان يجمع الأدلة والبراهين لحساب احدى لجان التحريات، والذى حوكم وأدين لقتله احدى البغايا مع قوادها. والذى أدهشنى فى كل ذلك هو فكرة أن ذلك الرجل كان شرطيا فاسدا باعتراف الجميع، وأنه كان يعيش بالفساد وعليه، ويمارس الخداع والاحتيال، فضلا على أنه كان يعمل طوال هذه الفترة عمل الشرطى الفعال، فى الكشف عن القضايا وإدخال المجرمين السجن.

وبينما أنا أعمل فى هذه الشخصية، أدركت أن شخصية ذلك الشرطى الذى فى ذهنى يمكن أن تكون شخصية ممتعة، اضافة إلى أنى قد أتمتع تماما بقراءة تفسير شخص آخر لمثل هذه الشخصية، غير أن تلك الشخصية لم تكن من ذلك النوع الذى يمكن أن أتطابق معه بما يكفى أن يجعلنى، أنا نفسى، أكتب

روايات عنه، وأنا لا أحس بالارتياح وأنا أستعمل شخصيات المواقف التى تكون من هذا النوع والسبب فى ذلك أن الشخصيات التى من هذا النوع تعمل فى حدود إطار بيروقراطى محدد. وأنا لسبب أو لآخر، أحس بارتياح أكثر عندما أقف موقف المراقب الخارجى. يضاف إلى ذلك أنى لا أثق تماما بقدرتى على تقديم شرطى فاسق فى إطار مقنع يقبله الناس، ناهيك عن التعاطف معه والاشفاق عليه.

من هنا فقد تركت خيالى يتقصى شخصية سكدر Scudder ويتلاعب بها، ثم أجلس بعد ذلك إلى آلتى الكاتبة وأكتب لنفسى مذكرة طويلة عن ذلك الرجل. وتوصلت إلى قرار أن ذلك الرجل إنما كان من قبيل قضايا الإكراه فقد كان شرطيا، عاش مع زوجته وأطفاله فى ضواحى مختلفة، كما كان مخبرا قديرا، كما كان واحدا من الرجال الذين يجعلون من الفساد المحدد أسلوب حياة لهم. ثم بعد ذلك، وبينما هو يفضُّ تجمعا فى احدى الخمارات فى وقت راحته، تقتل طلقته الطائشة طفلا صغيرا. وقد أدى هذا العمل إلى أن يقوم سكدر باعادة تقويم حياته، وتسبب له فى قلق وجودى يكفى لإغراق بطن بكاملها من القطاط الصغيرة. ثم يترك زوجته وأطفاله، وينتقل إلى احدى غرف الفنادق الديرية فى مانهاتن Manhattan، تاركا قوة الشرطة، ليعتاد زيارة الكنائس وايقاد الشموع، ويصبح سكيرا خطيرا وكان يكسب من حين لآخر، المال من عمله مخبرا خاصا غير مرخص وغير رسمى، مستخدما فى ذلك اتصالاته بمباحث شرطة نيويورك ومتحريا القضايا من منظور الشرطى الفطرى صاحب حاسة الشم القوية.

وكتبت عن هذه الشخصية (سكدر) ثلاث روايات طويلة وروايتين صغيرتين كنت راضيا عنها تماما. بمعنى أنى أحب هذه الروايات وكل ما كتبته فيها. ونجحت هذه الكتب، ونجح معها سكدر أيضا، والسبب فى ذلك كان مقدرتى على تناول فكرة جيدة بشكل عام وتحوير هذه الفكرة إلى شخصية دبت فيها الحياة بوصفها انعكاسا للمؤلف. لقد تطابقت تطابقا شديدا مع سكدر وبرغم الخلاف الواضح بين حياتينا وذاتينا، إلا أنه هو وأنا بيننا الكثير من الجوانب التحتية المشتركة.

الشخصيات التى فى هذا الكتاب كلها شخصيات خيالية، كما أن أوجه الشبه التى تكون بينها وبين الأحياء والأموات هى من قبيل الصدفة البحتة فى جمعية الأرض منبسطة.

حمل إلى هذا الإنكار الذى أوردته فى مقدمة روايتى التى عنوانها **رونالد رابت رجل عجوز قذر**، دعوة - يجب أن أقر بأنى قابلتها بشغف وسرور - لأنضم إلى جمعية الأرض المنبسطة Flat Earth Society فى كندا. ولم يكن هدفى من ادراج هذا الانكار استعداء الناس على هذه الهرطقة الكونية، كما نحب أن نسميها نحن الذين نعيش على الأرض المنبسطة، وإنما كنت أهدف بها إلى تأكيد أن لافتات الانكار التى تظهر بطريقة روتينية فى روايات كثيرة إنما تهدف إلى عكس ما تقول والواقع أن العبارات التى من هذا القبيل هى من قبيل الهراء الذى لا طائل من ورائه، لأن وجه الشبه بين الأشخاص الميتين والأحياء إنما يكون أمرا مقصودا ومتعمدا فى معظم الأحيان.

والسبب فى ذلك، أن عدداً كبيرا من الشخصيات التى نؤهل بها قصصنا إنما نستقيها من الحياة، وكيف يمكن أن يكون الأمر غير ذلك؟ أضف إلى ذلك أن كل ما نكتبه إنما يأتى من تجاربنا وخبراتنا بصورة أو بأخرى، كما أن تجاربنا مع رفاقنا من البشر هى التى تمكننا من إبداع شخصيات تبدو وتتصرف كما نسمعها مثل سائر المخلوقات البشرية.

القارئ العادى يغلب عليه أن يظن فى أغلب الأحيان أن الكتَّاب إنما يتجولون هنا وهناك ويختطفون الناس من الشوارع ليدسوهم فى رواياتهم مستخدمين فى ذلك أسلوب تاجر الرقيق الابيض البالى وحماسه الجشع.

والأمر هنا يبدو كما لو كان الكتَّاب الروائيون يسرقون الشخصيات من الحياة الحقيقية ثم يزرعونها دما ولحما فى رواياتهم.

غير أن هذا لا يحدث سوى مرة واحدة كل حين. ففى القصة المُقَنَّعة(١) التى يزعم المؤلف أنه يقدم فيها أحداثا حقيقية فى اطار قصصى، يكون تصوير الشخصيات فيها قريبا جدا من أنماطها الحقيقية الحية، وإلى أقصى ما يمكن أن يصل إليه المؤلف. وقد اعتاد توماس ولف Thomas wolf ان يكتب بهذه الطريقة، ليحكى قصته الذاتية فى كل من روايتيه: **انظر فى اتجاه المنزل أيها الملك وعن الزمن وعن النهر** وقد عكس نفسه فى هاتين الروايتين على انه يوجين جانت Eugent Gant كما أعطى عائلته اسم عائلة جانت ومع كل ذلك، فإن أفراد عائلة جانت اصبحوا بالضرورة شخصيات قصصية بل كان على

---

(١) يقال لها Roman a Clef وهذا المصطلح فرنسى الأصل ويطلقه كتاب الرواية والنقاد علي القصة التى تصور اشخاصا حقيقيين واحداثا واقعية فى أسلوب روائى مقنع «المترجم».

توماس ولف أن يخترع تلك الشخصيات ويبتكرها. أضف إلى ذلك ان شخصية مثل اليزا جانت Eliza التى جاءت نموذجا مطابقا لوالدها تجىء فى النهاية بمثابة تفسير للمرأة هو من عنديات توماس ولف؛ بمعنى أن رسم هذه الشخصية جاء على نمط الشخص الذى كان يتعين ان يكونه هو «توماس ولف» لو أنه كان فى موقف ذلك الشخص.

اضف إلى ذلك، أن خيال الكاتب الروائى وحسه التنظيمى يحدثان تغييرات فى الشخصيات التى يستقيها المؤلف من الحياة. من ذلك مثلا أن كريستوفر آيشروود Ghristopher Isherwood فى روايته التى عنوانها: **كريسوفر ونوعه**، وهى من روايات السيرة، يحكى أشياء عن أشخاص تعرف عليهم على مر السنين، كما ان بعض هذه الشخصيات ظهرت قبل ذلك فى روايات هذا المؤلف التى تصطبغ بصبغة روايات السيرة إلى حد كبير وأنا أورد لك هنا طريقته فى مناقشة صديق من أصدقائه والطريقة التى ظهرت بها هذا الشخصية فى الرواية:

فى روايته التى عنوانها: **فى زيارة للمناطق السفلى**، يظهر فرانسيس Francis تحت اسم آمبروز Ambrose ويصفه المؤلف على النحو التالى:

قامته نحيلة ومنتصبة، وكانت تحركاته السريعة ذات طابع صبيانى ولكن وجهه القاتم كانت فيه بعض الخطوط المفزعة تماما، وكأن الحياة قد ضربته بمخالبها. كان شعره يتدلى فى شكل رائع على وجهه، على شكل خصلات متموجة بها خطوط رمادية وكانت عيناه البنيتان الداكنتان تحملان تعبيرا ينم عن مفاجأة لطيفة ويمكن ان يصيبه مس عصبى مجنون فى لحظة أو نحوها. لقد رأيت ذلك؛ ففتحتا أنفه وعظمتا خديه تضفى عليه منظر الحصان الذى قد ينطلق دون سابق إنذار. ومع كل ذلك كانت فى منتصفه استجابة تأملية داخلية من نوع ما. وقد جعلته تلك الاستجابة جميلا على نحو مؤثر. كان بوسعه أن يتخذ وضعا لصورة قديس.

وهذا يصدق فى الحياة، على وجه التقريب، اللهم باستثناء الجمل الثلاث الاخيرة، التى ترتبط بعلاقة فقط مع الجانب القصصى من شخصية آمبروز.

ومن المؤكد أن صور فرانسيس فى ذلك الوقت كانت تظهره جميلا، غير أنه كان له وجه الرجل الأرستقراطى الغارق فى ذاته، وليس وجه رجل زاهد متأمل فأنا لا أستطيع أن أكشف عن الاستجابة الداخلية.

ويستطرد آيشروود بعد ذلك فى روايته جوانب عديدة اخرى من شخصية فرانسيس وبخاصة تلك الجوانب التى لم يوردها ضمن شخصية آمبروز القصصية وأيا كان اعتماد كل من هاتين الشخصيتين على الاخرى، فالواضح ان عملية الكتابة جعلت هاتين الشخصيتين مختلفتين.

هناك نوع آخر من الرواية يتخصص فى رفع مرآة الفكاهة للحياة وهذا نوع من الروايات المبتذلة الحقيرة التى يكون فيها خط القصة العام من قبيل الاختراع البحت إلى حد بعيد، إضافة إلى ان هذه القصة تدّخل فى اطارها من حين لآخر نتفاً من الشائعات والفضائح إضافة إلى العديد من الشخصيات التى يتضح أنها مبنية على أساس من بعض الشخصيات البارزة كى تجعل القارئ ينظر إلى الكتاب من منظور أنه واحد من كتب السيرة غير المرخص بها.

ومنذ فترة ليست ببعيدة، أبدى أحد الناس ملاحظة مفادها أن فرانك سيناترا Frank Sinatra بوصفه واحدا من الشخصيات البارزة أقحم فى هذه العملية، فى روايات كثيرة على مر السنين وقد جاء هذا الاقحام على شكل شخصية رئيسة فى بعض الاحيان وأدوار فرعية فى احيان اخرى، وعلى نحو يحق له أن يجنى من ورائه بعض العائدات المالية. زد على ذلك ان هناك بعض الكتب الكثيرة الاخرى التى جعلت كلا من اليزابيث تيلور، وجاكى أو أناسيس، أبطالا لها فضلا عن بعض الشخصيات البارزة الأخرى التى لا يتسع المقام لذكرها هنا.

كما أن الشخصيات التى يبدعها المؤلفون إنما يستقونها فى معظم الأحيان من أناس يعرفونهم أو يلاحظونهم، ولكن دون أن يحاول أولئك الكتاب إعادة إبداع الشخص نفسه على الصفحة. فأنا بوصفى كاتبا، على سبيل المثال، يمكن أن أفترض وصفا بدنيا بعينه، أو خاصية من الخصائص التى تتسم بها شخصية من الشخصيات، أو قد افترض سمة غريبة من سمات الحديث فى شخص بعينه وقد أستعيد حادثة بعينها من حياة شخص من الأشخاص الذين أعرفهم ثم استعمل هذه الخاصية نفسها لتكون بندا من بنود معطيات الخلفية فى حياة شخصية من الشخصيات التى أرسمها، وهكذا فإن لمسات ونتفا صغيرة من تجربتى الحياتية تنتظم على شكل خيط فى شخصياتى شأنها فى ذلك شأن الشريط والقماش عندما يتناسجان فيما بينهما ليكونا عشا لطائر غريد - فاللون هو الذى يربط الأشياء ببعضها، اما انا فقد استرعت هذه النتف انتباهى وبدت لى منتظمة هناك.

وقد حدثت أول مرة نقلت فيها جانبا من جوانب شخصية حقيقية إلى واحدة من رواياتى عندما كتبت روايتى التى عنوانها **بعد الوفاة الأولى**، وهى من روايات الغموض وتدور أحداثها داخل عالم البغايا المتحرشات فى تايمز سكوير Times square فقد كانت لى فى ذلك الوقت معرفة ضئيلة بامرأة من هذا النوع ـ حكت لى ذات مرة عن علاقة ربطتها برجل متزوج من مدينة سكارسديل Scarsdil، لفترة من الوقت، وكانت فى ذلك الوقت قد أقلعت عن المخدرات تماما ولم تكن ترى أحدا غير ذلك الرجل مطلقا، ولكن هذه المرأة أنهت هذه العلاقة وعادت مرة ثانية إلى البغاء وإدمان الهيروين بعد أن ألغى ذلك الرجل رحلة أوروبية كان قد خطط للقيام بها معها، ولكنه استبدل بها زوجته.

وأنا لا أعرف ان شخصية جاكى jackie التى اوردتها فى روايتى كانت بينها وبين تلك المرأة التى روت لى تلك القصة امور كثيرة مشتركة والواقع ان جاكى كانت شخصية اصطبغت بالصبغة الرومانسية، وهى ان لم يكن لها قلب من ذهب، فإن ذلك القلب كانت به على اقل تقدير بقعة طرية من النحاس الاصفر زد على ذلك ايضا انى لم اكن اعرف حياة هذه البغى معرفة تامة حتى أطاردها فى الشوارع وأدسها فى الصفحة المطبوعة ولكن مما لا ريب فيه ان تصويرى لجاكى jackie اصطبغ إلى حد كبير بانطباعى عن هذه المرأة، كما ان قصة هذه المرأة جلاهاد galahad وبلده سكارسديل Scarsdale شقت طريقها بحذافيرها إلى الطباعة.

وبعد ذلك بعدة سنوات كتبت رواية تحت اسم مستعار على طريقة بيتون بليس Peyton Place ـ بمعنى ان الرواية كانت عن بعض الاعمال الحسية التى جرت فى مدينة صغيرة، أو شيئا من هذا القبيل وقد تعمدت ان تبدأ هذه الرواية فى احدى البلدان التى اعرفها معرفة جيدة، اضافة إلى ان العديد من شخصيات هذه الرواية يدينون بالكثير للناس الحقيقيين الذين كانوا يعيشون فى تلك البلدة ففى شخصية من شخصيات هذه الرواية وجدتنى أستعير لها وصفا بدنيا من أوصاف أحد الممثلين الذين كانوا فى تلك البلدة، ولم يكن مقصدى من ذلك محاكاة او نسخ صورة طبق الأصل من ذلك الممثل وانما بالقدر الذى يجعل إرادة الشخصية التى أبدعتها تنبع من ذاتها، وأصررت على أن يكون كلام هذه الشخصية وتصرفاتها صورة طبق الاصل من كلام وتصرفات الشخصية النمط الحقيقى. بل إنى لم استطع كتابة حوار هذه الشخصية دون ان اسمع طنين صوت صديقى يدوى فى أذنى ولكنى أرى الآن

أن بوسعى مقاومة كل ذلك، ولكن ما هى نوعية ذلك الكاتب التى يتجرأ على فعل ذلك وهو بكامل قواه العقلية؟ لقد حدث أفضل شىء ممكن بمعنى ان شخصية قد تم ابداعها.

ومن يدرى فقد أكون أدعو إلى رفع دعوى قضائية أو جلد عام عندما أسمح لتلك الشخصية بأن تلعب الدور المحدد لها، ولكنى اكون زائفا مع فنى إن أنا فعلت غير ذلك.

وفيما يخصنى، فإن أبهج لحظاتى عندما أجلس إلى آلتى الكاتبة، تجىء عندما أرى أن شخصية من الشخصيات بدأت تدب فيها حياتها الخاصة وهذه مسألة يصعب وصفها ومع ذلك فهى تحدث ويصعب على الكاتب ألا يلعب دور المبدع God وهو يكتب رواية من رواياته، فهو يبدع كونه الخيالى الخاص، وهو الذى يحدد مصائر الشخصيات على النحو الذى يراه مناسبا.

وعلى كل حال فإن السحر عندما يعمل عمله وتتكلم الشخصية من تلقاء نفسها وتتنفس وتعرف وتتنهد ايضا من تلقاء نفسها، فإن ذلك يجعل الكاتب يشعر للحظة انه قد ابدع حياة.

إنها عملية عنيدة شموس، ولكنها مشبعة على نحو يجعلك تتمنى استمرارها طول الوقت ومن سوء الطالع ان ذلك لا يحدث- ليس بالنسبة لى على اقل تقدير إذ ان بعض شخصياتى أجدها حية على النحو الذى وصفته من قبل.. بعض آخر من هذه الشخصيات تسير وكأنها حلل خاوية، لا تفعل سوى ما يطلب منها، ولكنها لا تنبض مطلقا بالحياة. وقد تنجح مثل هذه الشخصيات عند القراء؛ إذ أن الحرفية يمكن ان تستر حقيقة ان شخصيات بعينها انما تسير فقط خلال الادوار المحددة لها- ولكنها لا تحظى عندى بذلك النجاح.

كان ذلك هو حال رواية الحرب التى ناقشها فى الفصل السابق. فقد كانت المسودة الأولى للشخصية الرئيسة فى هذه الرواية تضم أموراً مهمة كثيرة عن هذه الشخصية. فقد كان طيارا جسورا سابقا نجا من قصة حب تعيسة، وكان أمريكيا ذا تراث أيرلندى يهودى من أولئك الذين التحقوا بسلاح الطيران الملكى البريطانى فمن ذا الذى يمكن أن يفشل فى جعل رجل كهذا شخصية مهمة؟

حقا، من هو الذى يستطيع ان يفعل ذلك؟ لقد استطعت أنا نفسى أن أحقق ذلك بل وعملته بالفعل، لقد حملت ذلك الفظ المسكين على امتداد خمسمائة صفحة هى صفحات مخطوطتى المبدئية ولم يراودنى قط إحساس بأن ذلك

الفظ يمكن أن يقف على قدميه دون مساعدتى له على ذلك، وقد بقيت هذه الشخصية وكأنها قطيعة[1] ذات بعدين من الورق المقوى، لا تقول شيئا سوى ما هو مطلوب للموقف ولا تذهب للأماكن ولا تفعل من الأشياء ولا تؤثر ولا تتأثر إلا من منظور الميت الزومبى الذى يعود إلى الحياة ولكنه مسلوب الإرادة والكلام فضلا على عملية غسيل المخ التى مر بها.

ولكن لماذا لم تدب الحياة فى هذه الشخصية؟ انا لا اعرف لذلك سببا، ولم يكن سبب ذلك ان هذه الشخصية كان بها شئ أساسى لا يستثير تعاطفنا مع هذه الشخصية أو فى الاعمال التى تقوم بها. هناك قلة قليلة أخرى من الشخصيات الفرعية فى الرواية نفسها توشك أن تدب فيها الحياة، إضافة إلى مجموعة أخرى من الشخصيات التى أجدها غير مريحة على نحو واضح ومع كل ذلك بقيت شخصيتى الرئيسة ميتة خاوية فى اساسها وربما كان عجزى عن بث الحياة فى هذه الشخصية الرئيسة يرجع إلى حد كبير إلى مشاعرى السلبية الخاصة عن الرواية بحد ذاتها وربما كان السبب فى ذلك أنى لم أستطع أن أتجاوز نظرتى لهذه الشخصية الرئيسة على انها مجرد أداة وليست شخصا.

***

أما شخصية برناى رودنبار Bernie Rhodenbarr فقد دبت فيها الحياة، على العكس من ذلك، اعتبارا من الصفحة الاولى من صفحات مسودة الرواية الاولى التى ظهرت فيها هذه الشخصية أول مرة.

وقبل ذلك كنت قد كتبت فصلين من إحدى الروايات التى يقوم سكدر Scudder ببطولتها، وفى تلك الرواية كانت الشكوك تحوم من حول لص قام بجريمة قتل لأنه اقتحم احدى الشقق التى كان بها قتيل. كان لص المنازل هذا ساذجا لطيفا، أما سكدر Scudder فقد كان على وشك أن ينقذه، ومع ذلك لم تتحرك الرواية بعد ذلك قط على الأرض.

ثم قررت بعد ذلك إحياء فكرة تلك الحبكة واستبعاد المخبر منها وتغيير نغمة الرواية تغييرا كليا من التشاؤم إلى التفاؤل وأن أترك لص المنازل نفسه يحل الجريمة ويستطرد هو نفسه أيضاً فى سرد الحكاية.

وقررت أيضاً أن تفتح الرواية على حادث السرقة المبدئى، ولذلك جلست إلى آلتى الكاتبة وكتبت ما يلى:

---

(١) القطيعة: شكل او رسم معد للقطع لكى يلونه الاطفال (المترجم).

بعد انقضاء بضع دقائق بعد الساعة التاسعة رفعت حقيبة التسوق التى أتيت بها من بلومنجديل BLoomingdale وتحركت خارجاً من عتبة الباب لأسير على نفس خطوات رجل أشقر طويل فى وجهه ملامح الفرس. كان يحمل معه حقيبة صغيرة نحيفة ليس لها كبير نفع. وقد تقول أنها من قبيل الموضة الراقية. كانٍ معطفه الخارجى من تلك المعاطف مربعة النقش، بينما كان شعره أطول قليلاً من شعرى وكان قد قصه على شكل جديلة ذات مرة.

قلت، وما قلته كان كذبا فى كذب: ها نحن نلتقى ثانية، اليوم صحو تماماً قبل كل شىء.

ويبتسم الرجل وهو على استعداد تام لأن يصدق أننا كنا جارين يتبادلان كلمات التحية من حين لآخر ثم قال: انتعاش قليل هذا المساء.

ووافقته ان الجو كان منعشاً، ولم يقل الكثير حتى يمكن أن أوافق عليه بكل ترحاب. كان يبدو عليه الاحترام وكان يتجه شرقا إلى الشارع الخامس والستين، وكان ذلك هو كل ما طلبته منه ولم تكن لدى رغبة فى مصادقة الرجل أو أن ألعب معه كرة اليد أو أعرف اسم حلاقه أو أغريه بتبادل معرفة طريقة عمل الغريبة فكل ما كنت أريده منه أن يساعدنى على تجاوز أحد البوابين.

وما إن وصلت إلى هذه المرحلة فى كتابة الرواية حتى تبين لى من هو برناى Bernie Rhodenbarr الأهم من ذلك أنه بدأت تدب فيه الحياة من تلقاء نفسه، فلم يحدث أن توقفت لأتبين ما يمكن أن تقوله تلك الشخصية، معنى ذلك أن العملية اصبحت مجرد تغيير لمعدل السرعة ثم الكلام بلسان هذه الشخصية - أو إن شئت فقل، السماح لهذه الشخصية بالمضى قدما والسماح لها بالتغنى بدورها على نحو تلقائى.

وأنا لا أريد أن أضفى على هذه العملية مسحة صوفية. والسبب فى ذلك أن الروايات لا تكتب نفسها كما أن الشخصيات لا تعفى مبدعيها من ضرورة انتقاء الكلمات المناسبة على صفحات الكتاب، ولكن عندما تدب الحياة فى شخصية على هذا النحو، وعندما تجد نفسك عارفاً لهذه الشخصية من داخلها ومن خارجها أيضاً، فمعنى ذلك أن باستطاعتك أن تضفى على عملية الإبداع الأدبى وثوق وثقة الرياضى بطبعه.

كيف يفلح الكاتب الروائى فى جعل الشخصيات متميزة وخالدة؟ وهل الأمر مجرد خصائص صغيرة - وتعبيرات متفردة، أو رباط حذاء مفكوك دوما، أو

حاجب عين متدل؟ ويجب أن تعلم أن كل هذه الأمور هى من قبيل الألغاز الكاريكاتورية الصغيرة، وأنها تعتمد إلى حد ما على مهارة الكاتب فى تناول كل هذه الامور.

وأنا فى روايتى التى عنوانها **فى زمن القتل والخلق**، على سبيل المثال، استفدت من شخصية أسميتها سبنر جابلون Spinner JabLon فهى لا تمكث على المسرح طويلا إنما هى الحمامة المغوية التى تبتز سكدر Scudder مستأجرة إياه ليحفظ لها مظروفا يقال إنه سيفض بعد وفاة جابلون، وهو ما يحدث فى مرحلة مبكرة من الرواية.

وكان على أن أقول ما يلى عن سبنر:

أسموه سبنر بسبب عادة كانت فيه. فقد كان يحمل معه دولارا فضيا قديما كتعويذة لطلب الحظ الحسن. وهو يسحب ذلك الدولار دوما من جيب بنطاله طول الوقت، ثم يسنده على المنضدة بسبباته اليسرى ثم يبرز الوسطى من أصابع اليد اليمنى وينقر ذلك الدولار عند حافته وإذا كان يتكلم معك فإن عينيه تكونان على الدولار وهو يدور أثناء حديثه معك، وكان يبدو وكأنه يوجه كلامه للدولار مثلما يوجهه إليك أيضاً.

ومعلومة الدولار الفضى الدوار هذه علامة أصيلة من علامات الشخصيات، فقد أعطت شخصية سبنر شيئا خالدا يفعله، وينطلق إلى نوع مهم من الاعمال يستمر طوال حديث سبنر مع سكدر كما أن هذا العمل هو الذى وفر سبيلا يستطيع سكدر به التقليل من شأن وفاة سبنر. إذ أنه يشترى دولارا فضياً من أحد تجار العملة ويواصل حمله معه ويستمر فى جعله يدور على قمم المناضد.

وهذا ليس من قبيل رسم الشخصيات وانما هو وسيلة من وسائل التحايل لحل هذه المشكلة ولكن ذلك لا يمنع من أن يكون ذلك بالنسبة لى فى بعض الاحيان الخطوة الاولى فى رسم الشخصيات نفسها إنها تشكل لدى مجرد بطاقة معلومات، أو إن شئت فقل ممسك من المماسك، كما ان الشخصية الفعلية تظهر فى الوقت المناسب من خلال عملية يبدو انها حدسية إلى حد كبير.

وتختلف نوعية المسك فى الشخصية باختلاف نوعية الكاتب ونوعية الشخصية التى يتعامل معها، وأنا أجد أن الأرجح عندى أن أمسك بالشخصيات من خلال سماعى لها، أى من خلال طريقة استعمال تلك

الشخصيات للغة نفسها، معنى ذلك أن هذه الشخصيات تصبح حقيقة عندى من خلال حواراتها فى معظم الأحيان، أضف إلى ذلك أنى أعض بنواجذى على هذا الجانب عندما لا تتبلور فكرتى عن خصائص تلك الشخصيات البدنية، وبرغم ذلك قد أبدأ فى بعض الأحيان بصورة بدنية مرئية للشخصية نفسها، ثم تأتى البقية بعد ذلك.

ومازلت أذكر ذلك السطر الذى قفز إلى ذهنى منذ سنوات قلائل بعد أن ألقيت نظرة خاطفة على امرأة كانت فى أحد مطاعم مدينة لوس أنجلوس Los Angles **كان لها وجه إنسانة متعبة عاشت فيه فى خشَنَة على جانب أحد التلال وكانت على استعداد لعمل أى شىء كى لا تتراجع.**

وأنا لم أدون تلك الكلمات الخالدة وإنما علقت فى ذهنى على نحو لا يرتبط وحسب بصورة المرأة التى رأيتها وإنما بمجموعة كبيرة من المواقف. لقد كنت أعرف ماهية هذه المرأة، كما كنت أعرف أيضاً النحو الذى ستبدو عليه فضلاً على معرفتى ردود فعلها على مجموعة من الظاهرات المتباينة. ولم أكن أعرف كيف أستفيد بذلك فى يوم من الأيام سواء أكانت هذه المرأة بطلة أم تقوم بدور الوغد فى الرواية، أو بدور القائد أو دور حامل الرمح، وإلى الآن فإن الأستعمال الوحيد الذى استطعت أن أوظف فيه تلك المرآة، هو هنا فى هذا الموقع وأنا أوضح المصادر التى يستقى الكاتب الروائى منها شخصياته، وطريقة تطور هذه الشخصيات، والأرجح أن هذه هى أقصى استفادة لى من هذه المرأة.

وإذا كنت ممن يحتفظون بالمفكرات، فإن اسكتشات المخططات تعد من البنود المنطقية التى يجب أن تشتمل عليها تلك المفكرات. ويجب ألا يغيب عنك أن كتاب القصَّاص موجهام Mougham الذى عنوانه **مفكرة الكاتب** شائق فى قراءته لما يحويه من مخططات لكثير من الشخصيات التى استطاعت أن تشق طريقها فى النهاية إلى رواياته وقصصة القصيرة. وبوسعك أن تدون ما تشاء فى مفكرتك - لأن ما تدونه ليس سوى ملاحظاتك الفعلية عن الأشخاص الحقيقيين، أو إن شئت فقل: إن ما تدونه ليس سوى بعض النتف والنتيفات التى تتحايل بها على حل المشكلات التى فكرت فيها أو التى لاحظتها، والتى قد تريد أن تستعملها فى النهاية فى شخصية من إبداعك أنت، أو قد تستعملها بطاقة من بطاقات المعلومات أو أنطباعا من الانطباعات التى قد تثمر وتتحول إلى شخصية كاملة.

***

أيهما يأتى أولا: الحبكة أم الشخصيات؟

ليس لدى جواب على هذا السؤال. لأن أية رواية يمكن أن تبدأ بالحبكة أو بالشخصيات التى يكون المؤلف ممسكا بها تماما، ومع ذلك فإن الجانبين يتشكلان بشكل عام وهما يسيران جنباً إلى جنب طوال عملية تشكيل الكتاب نفسها، وأيضا فى الروايات التى أظن أنى أعرف الكثير عما يحدث فيها قبل أن أبدأ فى كتابتها، أجد أن الأحداث غير المخططة تتزاحم داخل إطار الحبكة وتلح بدورها، على الإبداع الفورى للمزيد من الشخصيات الثانوية الجديدة ولو فرضنا أن شخصيتى الرئيسية، راحت تبحث عن شخص من الأشخاص فى فندق من الفنادق وبفرض أيضا أن طريدة هذه الشخصية قد ضاعت، ولكن تعقب ذلك محادثة مع موظف الاستقبال فى الفندق، إما لزيادة معلومات بعينها أو لمجرد أن المحادثة التى من هذا القبيل يمكن أن تكون جزءا من التسلسل الطبيعى للأمور. مع كل هذه الفرضيات، أستطع أن أجعل من موظف الاستقبال هذا فردا كبيرا أو صغيرا حسبما أريد أنا له.

وبإمكانى أيضاً أن أجعله طويلاً أو قصيراً، شاباً أو كبيراً فى السن، بديناً أو نحيفاً، وبإمكانى أيضاً أن أجعله لديه أو ليس لديه ما يقوله.

ترى هل يفعل موظف الاستقبال ذلك عندما تقترب منه شخصيتى الرئيسية؟ هل كان يتصفح مجلة من مجلات الخادمات؟ هل كان يحل لغزا من ألغاز الكلمات المتقاطعة مستعملا فى ذلك قلم الحبر؟ هل كان يغالبه النوم؟ أم أنه كان يرتشف قارورة من البربون؟

كل ذلك من قبيل القرارات التى تتخذها بوصفك كاتبا وقد تتخذ كل هذه القرارات بسرعة وبطريقة فطرية عفوية. وقد تتخذ قرارا بقول الكثير أو القليل عن الشخصيات التى تقوم بمثل هذه الأدوار. لأن نجاح الرواية لا يتحقق من باب الاعتماد أو عدم الاعتماد على الطريقة التى تتناول بها مثل هذه الشخصيات بقدر ما يتعلق على معالجتك للشخصيات الرئيسية وتناولك إياها، ومع ذلك فإن عملية رسم الشخصيات كلها تلعب دورا مهماً فى الأثر العام الذى يحدثه إبداعك الخيالى.

الفصل السادس

عمل المخطط

المخطط وسيلة يستعملها الكاتب لتبسيط عملية كتابة الرواية وتحسين النوعية النهائية لتلك الرواية عن طريق زيادة إمساكه ببنيتها العامة.

وهذا التحديد يجعلنا نستطيع تحديد المخطط بأكثر من أنه يكون على حد سواء أقصر مما سيكون عليه الكتاب، كما أن مسألة طول المخطط، والشكل الذى سيكون عليه، ومدى استعمال التفاصيل فيه، وكذلك نوعية المكونات الروائية التى سوف يشتمل أو لا يشتمل عليها، كل ذلك هو من - أو ينبغى أن يكون من- قبيل المسائل الفردية، وبما أن المخطط يتم اعداده فقط ليستفيد منه الكاتب نفسه، فهو **(المخطط)** يتباين تبايناً كبيراً من مؤلف لآخر ومن رواية لأخرى، ومن الكتَّاب من لا يستعمل المخطط مطلقاً، ومنهم أيضاً من يحس بعدم الارتياح إذا لم يعد مخططاً لما يكتبه حتى وإن لم يزد على مجرد قائمة من قوائم التسوق، كما أن بعض المخططات التى يرى أصحابها أن لها فائدة عظيمة، قد يمتد الواحد منه ليملأ صفحة كاملة، بعض آخر من المخططات التى لا يمكن لمؤلفيها الاستغناء عنها، قد يصل الواحد منها إلى مائة صفحة أو ما يزيد على ذلك، وقد يشتمل على وصف مفصل لكل مشهد من المشاهد التى سترد فى كل فصل من فصول الرواية، ولكن أياً من هذين النقيضين، ولا حتى أى من التدرجات التى لا حصر لها فيما بينهما، لا يمثل الطريقة الصحيحة لإعداد مخطط من المخططات، معنى ذلك أنه ليست هناك طريقة محددة لعمل المخطط- أو بمعنى آخر ليست هناك طريقة خاطئة، لأن ما ينجح مع كاتب بعينه، وفى رواية بعينها هو بكل تأكيد الطريقة الصحيحة.

لقد كتبت روايات كثيرة دون أن أستعمل فيها مخططاً من أى نوع كان، والميزة التى تترتب على تحاشى المخططات والحذر منها هى فى غاية البساطة،

لأن عدم الالتزام بمسار سابق التحديد، يجعل الرواية تبرز تباعاً طوال كتابة المؤلف لها، كما تنمو الحبكة فى الوقت ذاته نمواً طبيعياً من واقع ما يكتب بدلاً من ارتباطها ببنية هيكلية مثل من ينصب تعريشة لأجمل الورد البلدى.

ودعوى المؤلف الذى لا يستعمل المخطط تقول: إن استعمال المخطط يتلف تلقائية الكاتب ويحوِّل عملية الكتابة نفسها الى ما يشبه ملء الفراغات فى شكل مطبوع، ويرتكز أنصار هذه المدرسة الفكرية على الحجج والأسانيد التى ساقها لأول مرة، وروجها، ثيودور ستيرجن Theodore Sturgeon مؤلف قصص الخيال العلمى، وقد أورد ستيرجن حجة مفادها أن المؤلف إذا لم يعرف ما سيلى، فالأرجح ألا يعرف القارئ أيضاً.

ومما لا شك فيه أن هذه الحجة تقوم على شئ من المنطق، ولكنى لا أظن أنها يمكن أن تصمد للنقاش، لأن مسألة نجاح المؤلف أثناء مضيه قدماً فى كتابة الرووابة ليس ضماناً بأن الكتاب الذى أنتجه لن يكون واضحاً ويسهل توقع أحداثه، وعلى العكس من ذلك، فإن استعمال المخطط الغارق فى التفاصيل لا يستبعد احتمال قراءة الكتاب، كما لو كان قد كتبه مؤلف عجل تماماً وبطريقة عفوية لم يبذل فيها جهداً.

وقد سألت منذ مدة مائة مؤلف أو ما يقرب من هذا العدد عن طريقتهم فى الكتابة، وأوضح عدد منهم أنهم لم يستعملوا المخططات مطلقاً، أو أنهم أعدوا بعض المخططات الضئيلة جداً على أكثر تقدير، وها هو ويلو ديفيز روبرتس Willo Davis Roberts الذى يردد نظرية ستيرجن عندما يقول:

يندر أن أعد مخططاً، إلا عندما يتعين على أن آتى بما يكفى لإثارة اهتمام أحد المحررين، إن كنت أطمع فى الحصول على عقد قبل أن أبدا كتابة الرواية، وأنا فى معظم الأحيان لا أعرف ما ستؤول إليه رواية التشويق إلا بعد أصل إلى آخر فصل فيها وفى ذلك متعة أكثر مما لو كانت نهاية الرواية محددة سلفاً.

ويقف تونى هيلرمان Tony Hillerman الموقف نفسه، ولكن ليس من موقع أن ذلك متعة بحد ذاته وإنما لأن ذلك هو ما يحدث له بطريقة طبيعية إذ يقول:

لم أستطع مطلقاً أن أعد مخططاً لكتاب، وإنما أعمل من منطلق فكرة أساسية عامة، أو شخصيتين أفهمها فهماً جيداً، أو فكرتين من أفكار حبكة الرواية وقيمتها، فضلاً على مفهوم عام بما سأذهب إليه بكل ما معى، كما

أعمل أيضاً من منظور فكرتى الواضحة عن المكان، ويغلب علىَّ أن أكتب على شكل مشاهد- بمعنى أن يتجلى المشهد حياً فى ذهنى ثم أدونه بسرعة على الورق.

ولكن ريتشارد س. براذر Richard s.prather يقف على النقيض من ذلك، وقد ألف هذا الرجل أربعين رواية من روايات التشويق، الجزء الأكبر منها عبارة عن عرض خفيف للأحداث من منظور العين الخاصة التى تمثلها شخصية شيل سكوت Shell Scott يقول براذر:

أنا أمضى وقتاً فى تطوير الحبكة، وأكتب حوالى ١٠٠٠٠٠ كلمة أو ما يزيد على ذلك، على شكل مسودات لأجزاء من المشاهد ووسائل الاحتيال، وماذا إذا؟ والاحتمالات والأحداث البديلة أو الحلول، إلى أن يرضينى الخط العام للقصة، ثم أغلى كل ذلك لأصنع منه صفحتين، ثم أبدأ من هاتين الصفحتين فى عمل مخطط مفصل لكل فصل من فصول الرواية مستعملاً لذلك صفحة مستقلة (أو أكثر) لكل فصل من فصول الرواية التى قد تصل الى عشرين فصلاً، ثم أقوم بتوسيع تلك الصفحات من خلال الشخصيات، والدوافع المحركة لها، والمشاهد، والحدث، كلما اتضح لى أن هذا التوسع إنما هو من قبيل التطور الطبيعى ، وعندما أنتهى من هذه النقاط الرئيسية أبدأ فى عمل مسودة الرواية الأولى، ثم أنطلق بعد ذلك بأقصى سرعة إلى أن أصل إلى نهاية الرواية.

ولو قدر لى أن أحاول العمل بالطريقة التى يصفها براذر، فأنا على يقين أن ما سأنتجه سيكون له نكهة وطعم البطاطس المهروس الذى مضى عليه أسبوع، أو بمعنى آخر سيخلو من الالتماعة التى فى رواياته التى يقوم شيل سكوت Shell Scott ببطولتها- وهو ما يؤدى فقط الى التقليل من الطابع الذاتى المحض للمخططات بصفة خاصة وطرق الكتابة بصفة عامة، وإذا كانت الكتابة باستعمال المخطط تشبه، لدى بعض الكتاب، ملء الفراغات فى نموذج مطبوع، فإن الكتابة بدون مخطط تبدو للبعض الآخر مثل لعب التنس فى عدم وجود الشبكة - وهذا هو ما قاله روبرت فروست Robert Frost عن الشعر الحر، بل إن الأمر فى بعض الأحيان يشبه من يسير على حبل مشدود وليس من تحته شبكة.

وخلاصة القول: إن الأمر متروك كله لك، فإذا كنت ترتاح لأن تبدأ كتابك دون عمل مخطط- أو حتى دون أن تكون لديك تلك الفكرة الواضحة عن

الواجهة التى هو (**الكتاب**) متجه إليها- فابدأ فى كتابة الرواية مهما كلفك الأمر.

أما إن كنت واثقاً بقدرتك على إنهاء الرواية مستعيناً بمخطط سبق أن أعددته فما عليك إلا أن تبدأ فى كتابتها مستعملاً فى ذلك المخطط مهما كان الثمن.

ومع استمرار العملية وسيرك على الدرب سوف تتعلم أفضل ما يناسب ذلك الكاتب الخاص الذى ستكونه أنت مستقبلا.

وهذا هو كل ما يهم، فلم يحدث قط أن اشترى قارئ رواية لأن صاحبها استعمل فى كتابتها مخططاً، أو لأنه لم يستعمل فيها واحداً.

***

أريد أن أستعمل مخططاً، فماذا أفعل؟

أول ما يجب عمله هو أن تعرف ما هو المخطط، وأسهل الطرق لتعلم ذلك أن تقوم أنت نفسك بإعداد المخطط، على ألا يكون مخططاً لرواية من رواياتك وإنما لرواية من روايات غيرك.

وقد سبق أن تعرضنا فى فصل سابق إلى طريقة عمل مخطط لرواية من تأليف كاتب آخر باعتبار هذه الوسيلة واحدة من وسائل فهم طريقة كتابة الرواية، ولهذه العملية فائدتها أيضاً باعتبارها عوناً لك على تعلم عمل المخطط.

حدث أن اتخذت منذ سنوات مضت، وفى لحظة من لحظات الضعف، قراراً بأن أكتب أفلاماً للسينما، وكنت قد وصلت من الفطنة حداً عرفت عنده الفيلم بوصفه وسيطاً يختلف اختلافاً هائلاً عن النثر، ووجدت من المنطق أن أدرب نفسى عليه وأتعوده قبل أن أتمكن من انتاج شئ ذائع الصيت، وكان أول ما عملته أن بدأت أتردد على السينما يوماً بعد آخر.

كان ذلك ممتعاً، ولم يكن فكرة سيئة تماماً ولكنى لم أتعلم من هذه العملية سوى القليل من الكثير من عملية الكتابة للشاشة، وتعلمت وأنا فى طريقى إلى ما أريد أنى كنت أتجه وجهة غير صحيحة- إذ لن أستطيع كتابة **الأفلام السينمائية**، قبل كل شئ، وإنما الذى سأكتبه سيكون مسرحية سينمائية، ومن هنا تعين على أن اقرأ المخططات السينمائية بدلاً من دراستها.

وإذا كان الأمر يبدو لك مفارقة صغيرة، فمن رأيى أن تعمل فيه فكرك لبعض الوقت، إن ما أردت كتابته هو المخطوطة السينمائية، وهذا هو الذى حتم

على أن أتعلم ما هى المخطوطة السينمائية، وكيف تتجح هذه المخطوطة على الصفحة وليس على الشاشة، معنى ذلك أنى كان يجب أن أرى الفيلم كلمات على الورق، وليس على شكل صور على الشاشة، لأنى سوف أكتب هذه المخطوطة بوضع الكلمات على الورق .

من هنا رحت اقرأ النصوص السينمائية، ولقد قرأت أعدادا كثيرة منها وقد أحدثت هذه القراءة فارقا كبيرا فباديء ذى بدء استطعت أن أفهم ما هو النص السينمائى وطريقة كتابة النصوص التى من هذا النوع، كما تعلمت أيضا كيف أكتب نصا خاصا بى. ثانيا وبنفس أهمية أولا، إن قراءتى للنصوص الفيلمية أحدثت تغييرا كبيرا فى إدراكى وفهمى عندما أشاهد فيلما فى مسرح من المسارح. وتغير منظورى إذ أصبحت أنظر إلى الفيلم السينمائى وأترجمه فى ذهنى إلى أصل النص الذى أَستَقِى منه.

ولم يخلق ذلك منى كاتبا سينمائيا، فقد كتبت فعلا نصا سينمائيا كما كتبت معالجة لفيلم آخر، ولكن طوال قيامى بهذين العملين عرفت أنى لم أخلق لأكون كاتبا سينمائيا ولم أرغب فى الحقيقة أن أكون واحدا منهم لمجموعة من الأسباب الوجيهة تماما، ومع ذلك مازلت أشاهد الأفلام بدرجة عالية من الوعى بما يدور خلف الكتابة للسينما ولن أندهش إن كان ذلك قد أثمر بعض العائدات على كتاباتى النثرية.

وبالمثل فإن أفضل الطرق لإعداد المخطط تتمثل بدورها فى قراءة المخططات، وليس قراءة الروايات، لأنك إذا ما درست المخططات نفسها سوف تفهم الشكل الذى سيكون عليه المخطط فى الصفحة المكتوبة وبنفس الأهمية ستنمو لديك القدرة على رؤية الروايات الأخرى،ثم روايتك فى النهاية - من منظور أشعة إكس ،معنى ذلك أن بصرك سينفذ من خلال النثر والحوار إلى العظام التى تكون تحتها.

ولكن كيف تعد مخططا لرواية كاتب آخر؟ وأيا كانت الطريقة التى تريدها فإن المخطط الذى تعده لرواية كاتب آخر يمكن أن يكون على شكل اسكتش أو قد يكون عامرا بالتفاصيل وذلك حسبما يروق لك وهذا يشبه تماما المخطط الذى تعده لرواية من رواياتك والذى قد يكون على شكل اسكتش زاخر بالتفاصيل معنى ذلك أنك تفعل كل ما تراه طبيعيا إلى حد بعيد.

وما أن تتعرف مخططات روايات الأخرين أو بمعنى أصح ما إن تقتنع بأن

هذه الخطوة لا تشغلك - فإن الوقت يكون قد حان لتكتب مخططك الخاص وهنا قد يكون من المفيد أن تقوم ببعض التدريبات الإحمائية وتدخل بعض السباقات القصيرة قليلون منا هم أولئك الذين يهتمون بإعداد مخطط مسبق بالطريقة التى يصفها ريتشارد س. براذر والذى يصل طوله إلى ضعف طول الرواية بعد إكمالها ومع ذلك فإن المرء على استعداد أن يعمل مثل هذا العمل طالما أنه مفيد.

ولا تنس أن مخططات الشخصيات التمهيدية إنما هى أمر يسير على سبيل المثال وقد سبق أن نوهت فى الفصل السابق بالمذكرة التى أعددتها لنفسى وكيف سهلت علىَّ عملية تطوير شخصيتى الشهيرة ماثيو سكدرmathew scudder وكنت قد ناقشت هذه الشخصية باستفاضة فى تلك المذكرة، إذ تكلمت عن خلفيتها التاريخية وعاداتها وأسلوب حياتها وما تحبه وما تعافه ومدى حب هذه الشخصية لتناول البيض فى وجبة الإفطار ومن رأى أنطون تشيكوف - فى يومياته - أن الكاتب يتعين عليه أن يعرف كل ما يمكن أن يعرفه عن أية شخصية من الشخصيات كأن يعرف طولها ومقاس حذائها وحالة كبدها ورئتيها وملابسها وعاداتها وممرها المعوى وقد لا نتطرق إلى ذكر كل ذلك أثناء الكتابة ولكن كلما زاد تعرفك على الشخصيات زادت قدرتك أيضا على الكتابة عنها وأنا من الذين يحافظون دوما على معرفة الكثير عن شخصياتهم طوال مُضيِّى قدما فى عملية الكتابة وأنا مازلت أتعلم الكثير عن كل من ماثيو سكدرscudder وبرناى رودنبار Rhodenbarr برغم أنى كتبت العديد عن هاتين الشخصيتين لأنه كلما ازدادت معرفتى المسبقة للشخصيات فإن ذلك يزيد أيضا من تأهيلى واستعدادى لكتابة المخطط ثم كتابة الرواية بعد ذلك.

ومن المفيد أيضا بين حين وآخر أن تجيب عن السؤال الذى يقول:

عم يدور هذا الكتاب؟ فقد كانت الحكمة التقليدية فى مطلع أيام هوليود تقضى بأن يكون المؤلف قادرا على توصيل خط القصة بكامله خلال جملة واحدة، وعلى حين أشك أن الذين روجوا لهذه النظرية هم الجاهلون بأصول علم الرواية الذين لم يكن بوسعهم أن يحتفظوا فى أذهانهم بأكثر من فكرة واحدة فى المرة الواحدة وعلى حين أن هذه النظرية تقوِّم القضية أيضا بأكثر من قيمتها وبدون أى نقاش فإن فيها شيئا من المنطق والاقناع وإذا كنا قد اتفقنا على ذلك فأنا يراودنى إحساس بأن الكاتب تزداد ثقته بالرواية التى يكتبها إذا ما استطاع أن يقول - حتى ولو لنفسه فقط - ما هو موضوع الرواية.

رواية **«اللصوص لا يمكن أن يكون لهم الخيار»** تدور حول لص وقح محترف يسرق حسب الطلب وتداهمه الشرطة وتلقى القبض عليه متلبسا على حين كان فى الشقة قتيل ويهرب اللص ويتعين عليه أن يبرىء نفسه بحل لغز هذه الجريمة التى فعلها.

هذا هو ما أعنيه بما تدور عنه الرواية فى جملة واحدة ثقيلة أما شرح ما سيدور عليه كتابك فقد يستغرق جملا أو فقرات عدة، ومن المؤكد أن بإمكانك أن تكتب كتابا دون أن تعرف مسبقا عن أى شىء سيدور، إذ أننا نكتب الكتب أحيانا لنجيب عن هذا السؤال نفسه وبإمكانك أن تعرف أيضا ما يدور عليه الكتاب دون أن تكتبه على الورق ولكن تدوين الكتاب يجعل الإنسان فى بعض الأحيان يمسك بتلابيب الأمر كله.

الخطوة الثانية هى كتابة المخطط ذاته بكثير أو بقليل من التفاصيل حسبما تريد، ولقد اكتشفت فى أحيان كثيرة أن من المفيد أن أعد المخطط على شكل فصل، وأخصص فيه فقرة لوصف الحدث الذى سيقع فى كل فصل من فصول الرواية، وإذا اخترت السير فى هذا الطريق فلا تلق بالا لمسألة تقسيم ذلك المخطط إلى فصول لأنك عندما تبدأ فعلا فى كتابة الرواية قد تكتشف أن الحدود التى ستصل إليها تقع فى مواضع تختلف عن المواقع التى سبق أن حددتها فى المخطط، كما أنك سوف تتجاهل التقسيم الذى حددته فى المخطط وتضعه فى أفضل المواقع المناسبة وهذه مجرد طريقة وحسب قد تريحك وتبعدك عن المخطط وسيرد ذكر ذلك تفصيلا، أضف إلى ذلك أن كتابة المخطط فصلا إثر آخر سواء تطابق الكتاب أو لم يتطابق مع هذا التقسيم تولِّد إحساسا بالانتظام ولعل هذا هو السبب الذى جعلنى أحس بقيمة المخطط.

إلى أى مدى يمكن استعمال التفاصيل فى المخطط؟ إذا ما سلمنا بأن هذه الفرضية هى من الأمور الذاتية وأنها تتباين تباينا كبيرا من مؤلف لآخر ومن رواية إلى التى تليها جاز لنا أن نردف قائلين إن المخطط ينبغى أن يحوى من التفاصيل قدرا يكفى لأن يجعل لخط القصة معنى، ويندر أن يصل المخطط إلى أكثر من مجرد وضع بقعة على الاشياء فصلا بعد آخر ومشهدا إثر مشهد ونحن نقوم بوضع تفاصيل القصة أثناء كتابتها أما المشكلات التى لا تحدث لك بغير هذا الطريق فسوف تقدم نفسها.

وسوف تصل إلى حلول لبعض هذه المشكلات طوال عملية إكمال المخطط غير أنك لن تتوصل إلى حل جميع المشكلات بهذه الطريقة، ومهم هنا أن نعرف أن حل جميع المشكلات ليس أمرا مفروضا عليك.. ومجرد حصرك لمشكلة من المشكلات وتحديدها يعنى أنك خطوت خطوة على طريق حلها واعتبارا من ذلك الوقت فصاعدا فإن عقلك الباطن **بل وعقلك الظاهر أيضا فيما يخص هذا الموضوع** سوف يستطيعان التلاعب بالمشكلة وطوال كتابتك لفصول الرواية الأولى ستكون مشكلات الحبكة ومشكلات بنية الفصول التالية من الرواية كلها فى ذهنك أو بمعنى آخر إن عملية رسم المخطط تعد جزءا من التطور العضوى الكلى للرواية كما أن الكتاب ينمو ويكتسب شكله رويدا رويدا أثناء هذه العملية ونتيجة لها.

ومن رأيى، أن المخطط يمكن أن يحتوى على تفاصيل كثيرة ويجوز أيضا أن ننفق من الوقت الكثير ومن الكلمات الكثير أيضا فى عمل مخطط يفسر الدوافع والخلفيات بصورة مطردة ويكفى أن ننبه فى ذلك النوع من المخططات إلى أننا نكتبها لفائدة شخصية وليس ليقرأها الغير وإذا ما سلمنا بذلك فهذا يعنى أننا لسنا بحاجة إلى تفسير الأشياء وتبريرها لأنفسنا طالما أننا نمسك بكل شىء بالفعل لأن الكتابة تصل إلى ذروة الحياة عندما تثير اهتمام من يمارسها، أضف إلى ذلك أن التفسير الذى لا مبرر له فى المخطط ما هو إلا وسيلة من وسائل قتل اهتمام الكاتب بما سوف يتعين عليه أن يجلس لتدوينه فيما بعد.

قال الرجل المكعبر فى نغمة احتقار وازدراء أنا عندما استعمل كلمة فهى تعنى ذلك الذى اخترتها لتقوله بلا زيادة أو نقصان.

قال آليس Alice القضية هى القدرة على جعل الكلمات تعنى أشياء كثيرة مختلفة

قال المكعبر القضية هى من سيكون السيد - وهذا هو كل ما فى الأمر وأنا لا أعرف حقيقة إن كان الأمر كذلك مع الكلمات، إذ يبدو لى أن الكلمات تعمل عملها على أفضل وجه إن أنا حرصت على استخدامها فى إطار الاستعمال اللغوى الصحيح وعلى كل حال فمن المهم للكاتب أن يتسود الموقف عند كتابة المخططات.

ومن رأيى أن الخطر الرئيسى فى المخططات يكمن فى إحساس الكاتب أنه

مقيد بها ويجب ألا يغيب عنك أن الكتاب يستمر فى النمو وتحديد نفسه بعد الانتهاء من كتابة المخطط، فضلا على أن ذلك يستمر أيضا أثناء عملية الكتابة ذاتها ومن المهم لك أيضا أن تحس بأنك حر فى أن تطلق لخيالك العنان أما إذا كنت تفكر فى تطوير أفضل للرواية أو قرار أدق للفصل السادس - على سبيل المثال - أو كنت تفكر فى مسار مختلف تماما سوف تنعطف الرواية إليه على مسار دربها فإن ذلك سوف يحتم عليك أن تدع المخطط جانبا وتفعل ما تراه صالحا لها.

بعض الكتاب يتحاشون تدوين حبكات رواياتهم على الورق نظرا لأن المخططات تقيد حركتهم، وأنا نفسى أميل إلى هذا الاتجاه ويندر أن أعد مخططا هذه الأيام، اللهم إلا إذا كنت استعمله وسيلة لإبرام عقد من العقود. بعض ثالث من الكتاب يكتبون مخططات بالفعل ولكنهم يضعونها فى أدراجهم ويتحاشون الرجوع إليها طوال الفترات الحقيقية التى يكتبون فيها رواياتهم.

ويؤيد روبرت لدليوم Robert ludlum وجهة النظر هذه وقد ورد تأييده هذا فى مقابلة معه نشرتها مجلة «مختصر الكاتب» وجاء فيها:

طوال الفترة التى كنت أعمل فيها مخرجا، كنت أقسم المسرحية على نحو نمَّى لدى إحساسا بأبعاد المسرحية والمسار الذى تسير فيه والعوامل التى تؤدى إلى نجاحها من الناحية الدرامية وإعداد مخطط للرواية ما هو إلا وسيلة من وسائل تقطيع الكتاب بالطريقة نفسها، وعمل المخطط يشكل لى فهما خاصا لقيمة الرواية ومادتها وشخصياتها الرئيسية وعملية التقطيع هذه تجعلنى أرى القصة من منظور البداية والوسط والنهاية ولكن ما إن أحكم قبضتى على القصة أجدنى لست بحاجة بعد ذلك إلى المخطط كما أن الرواية نفسها سوف تختلف عن المخطط من حيث خصائص الحبكة ودقائقها ولكنها ستكون الشئ نفسه من حيث الحركة واتجاهها.

إلى هنا نكون مازلنا نتكلم عن المخطط بوصفه عونا للمؤلف - أو إن شئت فقل إنه شئ تكتبه قبل أن تكتب الرواية نفسها ونهدف من ورائه إلى جعل الكتاب أقوى من ناحية، والكتابة أسهل من ناحية ثانية وبرغم ذلك كنت أحاول طول الوقت الإشارة تلميحا فى مناسبتين إلى مخطط يهدف إلى شئ آخر ألا وهو إقناع الناشر بتقديم عقد شراء كتاب لم يكتبه مؤلفه بعد.

أضف إلى ذلك أن الكتاب الذين يثبتون وجودهم بوصفهم كتابا محترفين

يندر أن ينتهوا من كتابة رواية من الروايات قبل أن يكونوا قد انتهوا من ترتيبات نشرها فى مكان ما وعندما يزداد باع المؤلف وتمرسه فإن مسألة الحصول على توقيع الناشر على العقد لا تحتم على المؤلف أن تكون لديه فكرة محددة عن رواية بعينها لأن المؤلف إذا لم يكن لديه شىء جاهز فإن الناشرين يفضلون فى مثل هذه الحالة أن تكون المخطوطة جاهزة وكاملة قبل الإقدام على أى التزام من هذه الالتزامات.

وأنا هنا أنصح مشددا على أن ينهى الكاتب الروائى المبتدىء مسودة روايته الأولى قبل أن يقوم بأية محاولة لبيع هذه الرواية، ومما لا شك فيه أن أى ناشر من الناشرين سوف يأخذ بعين اعتباره كلا من فصول المبتدىء ومخططه ولكن من غير المحتمل أن يوقع الناشر عقدا تأسيسا على هذين الأمرين ترى لماذا يتعين على الناشر أن يفعل ذلك؟ إنه ليس لديه من الأسباب ما يجعله يقطع بأن كاتبا مبتدئاً يستطيع أن ينهى كتابا أو أنه يستطيع إمداد مصادر القوة - على اختلاف أنواعها - التى تكشف عنها الفصول والحبكة بأسباب القوة وإذا ما انبهر الناشر بما يراه فقد يغامر إلى حد تقديم شروط أقل سخاء عن الشروط التى يقدمها لقاء المخطوطة الكاملة.

ولكن ليس هذا هو السبب الرئيسى وراء نصيحتى لك أن تنتهى أولا من كتابة الرواية فقد ثبت فى أحيان كثيرة أن قطع اطراد كتابة الرواية يعد خطأ من الأخطاء كما أن فقدان الزخم وضياعه تترتب عليه آثار قاتلة وأنا أستحلفك بالله أن تستمر فى كتابة الرواية طالما أن الأمور على ما يرام أما إذا لم تكن الأمور على ما يرام فما عليك إلا أن تحدد موطن الخلل وتعالجه، ويجب أن تعلم أن التعجيل بإرسال الرواية إلى الناشرين لن يحل مشكلاتك وقد حدث فى مناسبتين بعد أن أرسلت إلى أحد الناشرين مخططا لإحدى الروايات مصحوبا ببعض فصولها أن استمررت فى عملية الكتابة على حين كنت انتظر ردا على ذلك الجزء الذى أرسلته للناشر وهناك أيضا بعض الحالات التى كنت قد انتهيت فيها من كتابة الرواية قبل أن يتخذ الناشر قراره.

أما عندما تصل إلى مرحلة من حياتك العملية يكون فيها تقديم مخطط من المخططات لصالحك ولفائدته، فإن الوثيقة المطلوب منك إنتاجها تكون إلى حد ما عرضا مختلفا عن ذلك العرض الذى تكتبه لنفسك أصلا ولفائدتها الشخصية سيكون هدفك من ذلك المخطط الذى ستقدمه إقناع شخص آخر سواء أكان محررا أم ناشرا بأنك ممسك بالرواية إمساكا محكما وأن بوسعك

أن تكمل رواية ستجىء محققة للعهود التى تقطعها فصولها الافتتاحية والمخطط الناجح من هذا النوع هو الذى يعطى كل من يقرأه انطباعا بأن الرواية فى ذهنك بالفعل وأنك مدرك لها كلها وأن الأمر لا يعدو مجرد أن تجلس إلى آلتك الكاتبة لتنقر مفاتيحها وتبدأ الكتابة.

وعندما يصل الأمر إلى عقد صفقة فإن المخططات الطويلة المفصلة تكون هى الأفضل ولهذا سببان أولهما منطقى والثانى إنسانى، والسبب المنطقى ينطوى على أنه كلما زادت المادة والتفاصيل فى المخطط زادت أيضا قدرة المحرر على تعرف ما تريد عمله بمادتك القادمة وزادت قدرته أيضا على الحكم إن كان الكتاب الذى ستكتبه يصلح أو لا يصلح للنشر.

السبب الثانى أقل ارتباطا بالمنطق فالمحررون من البشر أيضا برغم أنى أكاد لا أسلم بذلك من حين لآخر ولو قدر لهؤلاء الناس أن يلزموا شركاتهم بشراء رواية وهى فى طور الكتابة أو لو قدر لهم أن يضعوا مبالغ كبيرة من النقد على الموائد مقدما عقدا لبعض الصفقات فإنهم يريدون أن يحسوا بأنهم يحصلون على شىء ملموس لقاء نقودهم من ذلك مثلا أن المخطط الكافى الذى يصل عدد صفحاته إلى خمسين صفحة ويحلو لصناعة السينما أن تطلق عليه اسم **المعالجة** ينطوى على شىء من الثقل والرزانة معنى ذلك أنك لست بحاجة إلى قراءة مثل هذه المخطط كى تعرف أن شيئا هناك بل يكفيك أن تحس وزن مثل هذا المخطط مستشعرا ثقله بين يديك وأنا أقسم لك أنك ستخلص إلى نتيجة مؤداها أن مؤلف مثل هذا المخطط قد بذل فيه جهدا ومثل هذا المخطط يختلف اختلافا كبيرا عن ذلك المخطط الذى يتكون من صفحة واحدة تضم النقاط الرئيسية والذى يمكن أن ينتهى المؤلف من كتابته خلال ثمانى عشرة دقيقة ونصف الدقيقة فى أمسية مطيرة ولا تشغل بالك بأن مخطط الصفحة الواحدة هذا يمكن أن تكون له أهمية الإمساك ببقية الرواية التى يكون المؤلف بحاجة إليها لأن أى كاتب يحس بالارتياح إن هو تعامل مع الناشرين بمنطق المعالجة التى تبلغ عدد صفحاتها خمسين صفحة.

أما مسألة طول وتفاصيل المخطط المطلوب تقديمه فهى تختلف اختلافا كبيرا باختلاف الظروف وقد أبرمت معى دار راندوم هاوس Random House للطباعة والنشر عقدا عن روايتى الثالثة وهى من روايات الغموض عن برناى رودنبار Rhodenbarr اللص على أساس من خطاب من صفحة واحدة أرسلته إلى المحررة باربى هامر Barbe hammer وقد حكيت للمحررة فى هذه الرسالة

عن الفرضية الأساسية فى الرواية ومساراتها العامة التى أنوى ارتيادها واستكشافها ولم أورد فى تلك الرسالة أى شىء يشير إلى أنى أعرف الطريق إلى البت فى جميع مضاعفات الحبكة وتعقيداتها بل إن الفرضية الأساسية كان يشوبها غموض كثير فقد قلت فيها على سبيل المثال إن برناى سوف يستأجره الغير ليسرق أحد الأشياء الخاصة من أحد المتحمسين ولمصلحة طرف آخر ولكنى لم أوضح كيف سيكون المخرج من ذلك لأنى لم أكن قد حددت ذلك المخرج بعد.

وقد تقدمت بهذه المعالجة الشجاعة نظراً لظروف خاصة كانت تعمل عملها منها: أن المحررة باربى Barbe كانت تعرف عملى وتحبه، كما أن دار راندوم هاوس كانت قد نشرت لى بالفعل روايتين عن برناى رودنبار كما راقت هاتان الروايتان للجمهور استاطيقيا جماليا كما راجتا تجاريا أيضا، إذا فكل ما يتحتم عمله كى أحظى بعقد هو أن أشير إلى أن لدى فكرة تصلح أن تكون رواية وأن هذه الفكرة نفسها - تكاد تكون هى الفكرة نفسها مع اختلاف طفيف - استمرار للسلسلة، إضافة إلى ثقتى بمقدرتى على ربط كل شىء ربطا أنيقا ومحكما مع انتهاء الرواية.

ولكن مخططى الذى أعددته لروايتى التى كتبتها عن الحرب العالمية الثانية امتد إلى ما يقرب من اثنتى عشرة صفحة أو ما يقرب من ذلك فضلا على أنه كان زاخرا بالتفاصيل على نحو شعرت معه بالارتياح وفى تلك المناسبة كنت أعرض أن أكتب رواية من نوع لم تكن لى فيه خبرة سابقة وهنا يصبح المخطط الكبير ضرورة لا لمجرد إقناع الناشر بأنى أعرف ذلك الذى أوشك أن أفعله وإنما لأزيد ثقتى بنفسى أيضا، وقبل أن أبدأ رواية وحشاً يصل عدد صفحاتها إلى خمسمائة صفحة كنت أريد أن أؤكد لنفسى أنى لن أتوقف أبدا أو أنهى الرواية فى ٣٤٧ صفحة بسبب وضعى لنفسى فى مأزق من مآزق الحبكة وأنا هنا عندما أستعيد الأحداث من جديد أجدنى أتمنى لو أنى كتبت ذلك المخطط ضعفين أو ثلاثة أو أربعة أضعاف ما هو عليه، لو أنى فعلت ذلك لشعرت بالمزيد من الراحة وأنا أكتب تلك الرواية.

وإيجازا لما سبق أقول:

إن المخطط ما هو إلا أداة أى إنه يتساوى مع المخططات التمهيدية التى يعملها الرسام وأنصحك باستعماله بقدر ما تستفيد منه وبقدر مساعدته لك

ولكن احذر أن تجعل من نفسك عبدا له وإذا وجدت أن الرواية ستنمو بعيدا عن المخطط فاتركها تشق طريقها بنفسها.

وقبل كل شىء يجب ألا يغيب عنك أن عمل المخطط لا يخضع لطريقة بعينها، إذ بوسعك أن تجلس بلا أى مخطط من أى نوع كان وتكتب الرواية بكاملها من صفحتها الأولى إلى صفحتها الأخيرة وبوسعك أيضا أن تكتب صفحة واحدة تضمنها النقاط الرئيسية ثم توسع تلك الصفحة لتصبح مخططا على شكل فصل من فصول الكتاب ثم تقوم بعد ذلك بتطوير ذلك الفصل إلى مخطط فصلى - إن صح التعبير - تضمنه مخططات لكل مشهد من المشاهد ثم تقوم بعد ذلك بتطوير ما كتبت ليصبح معالجة أكبر تضم بعض أجزاء من حوار الرواية، إضافة إلى تحديد تغيرات المواقف، بعض الكتاب يعلمون بهذه الطريقة بمعنى أنهم ينفخون بالون رواياتهم نفسا إثر آخر وذلك إلى أن يصل حجم الكتابة فى مسودة الرواية الأولى إلى ضعفى حجم المخطط الأخير وإذا كان ذلك الأسلوب هو الذى ينجح مع هؤلاء الكتاب فهذا يعنى أن تلك هى أفضل الطرق عندهم.

أخيرا ولهؤلاء الذين يهمهم أفضل الأمثلة التى تخطر ببالى عن المخطط والإفادة منه، فأنا أوصيهم بقراءة رواية دونالد إى ويستليك Donald E.Westlake التى عنوانها آديوس شنهرزيد Adios Schenherazade والراوى فى هذه الرواية سائق تاكسى تعيس الحظ كان يكتب روايات الجنس بواقع رواية واحدة كل شهر علي امتداد الأشهر الثمانية والعشرين الماضية ولكنه يواجه عقبة كئودا من عقبات الكتّاب عندما يحاول كتابة الرواية التى عنوانها اوبيوس التاسع والعشرين opus twenty - nine فهو فى مرحلة من المراحل ينهى مخطط الرواية، هذا المخطط الذى يفيض بالمعلومات اللازمة للكاتب الروائى الذى يتعلم الكتابة على حين يشق المخطط طريقة إلى واحد من أشد السطور التى قرأتها طرافة وليس بوسعى أن أورده هنا وإنما ألفت انتباهك إلى هذه الرواية.

الفصل السابع

استعمال ما تعرف.. وما لا تعرف

اكتب عما تعرف

هذه هى الحكمة السائدة، ويبدو أنها لاتزال حكمة معقولة منذ أن كانت يوم أن سمعتها أول مرةٍ عندما بدأت تراودنى فكرة أن أصبح كاتباً لأول مرة.. وقد كتب العديد من الكتَّاب ـ الذين يعد توماس ولف واحداً منهم وجيمس تى فاريل واحداً آخر ـ سلاسل كاملة منِ الروايات التى عرفت أنها من روايات السيرة الصريحة.. بعض آخر من الكتَّاب كتبوا روايات استقوها كلها من تجاربها الحياتية. والتعاريف بالمؤلفين التى تِصدر على الأغلفة الورقية للكتب تعدد خلفيات المؤلفين التاريخية، فضلاً على أن كلا من هؤلاء الكتاب ورد ذكر الأعمال التى قام بها، وهذا العمل بحد ذاته يُدِّخل الرعب فى قلب شئون الموظفين.. وأنا سرعان ما تعلمت أن الكاتب ما هو إلا شخص تربى على تحفظٍ الهنودِ قبل أن يفر مع السيرك.. ثمِ استمرِ بعد ذلك يعمل عدة سنوات عاملاً جائلاً فى قطف الفاكهة، ثم راقصاً متسكعاً علىٍ قضبان السكك الحديدية، ثم طباخاً فى أحد معسكرات الأخشاب، ثم مدرساً بعد ذلك فى مدارس الفتيات.. كما شاهد إحدى المعارك فى فرقة منِ فرق المشاة، ثم قضى بضع سنوات قليلة ليعمل بحاراً تجارياً.. وصارع دباً شرساً، ثم مارس الحب مع امرأة من الاسكيمو ـ أو أن العكس هو الصحيح؟

ما عليك من هذا.. لأنى فى جميع الحالات كان أمامى خيارانِ.. فقد كان بوسعى أن أتجول حول العالم لأجمع مادة تصلح أن تكون قصصاً وروايات، أو أن أسبر أعماق حياتى فى ذلك التاريخ، وأروى للعالم المتلهف نشأتى فى مدينة بفالو BUFFALO بولاياة نيويورك فى أسرة من تلك الأسر التى أكد تولستوى Tolstoy أنها تتشابه جميعها.

وقد أدركت فى تاريخ مبكر جداً أنى من الناحية المزاجية لست مؤهلاً لكتابة روايات السيرة التقليدية.. وإذا كنت أسلم بأن أسرتى وطفولتى لا تحتويان على مادة من تلك التى تستقى منها الروايات فأنا لم أكن جاهزاً تماماً من الناحية الإدراكية أو العاطفية لتحويل تلك الخلفية إلى قصص، برغم أن كتّاباً كثيرين فعلوا الشئ نفسه ونجحوا فيه.

ولم أكن ميالاً أيضاً إلى أن أعدو مغامرا فى أنحاء الدنيا، مستهدفاً استخدام كل ما تمثله الدببة الشرسة أو النسوة الأشد شراسة.. لقد كنت فى عجلة كبيرة من أمرى - لا طلباً لتكديس الخبرة وإنما لأشغل نفسي فى الحقيقة بعملية الكتابة.. وكما سبق أن قلت فقد طويت فكرة الكتابة طلباً للقمة العيش وأنا فى سن غضة؛ ولم يكن بوسعى أن أكتب من وحى تجاربى وخبرتى لأنى - يعلم الله - لم يكن لدى منها شئ.

وهذا هو ما يحدث مع الكثيرين منا بصورة أو بأخرى.. أما مسألة أن عدداً قليلاً منا يعد على أصابع اليد الواحدة هو الذى تكون لديه المغامرات أولا، ثم يبدأ الكتابة بعد ذلك فهى ليست السيرة المعتادة للأمور.. والسبب فى ذلك أن غالبية المغامرين الحقيقيين، عند الممارسة الفعلية لا يتجنبون الكتابة مطلقاً، إذ أن هناك دوماً دبا شرسًا فى مستقبل أولئك الكتاب، وهم ميالون إلى متابعة التجارب والخبرة الجديدة كى تربك الانفعال الذى يجتره الكتاب طوال فترة الهدوء والسكينة، مثلما قال وردزورث Wordsworth عن أصل الشعر.. ونحن عندما ننطلق من خلفية تجربة حياتية واسعة - سواء أكانت مصطبغة أم غير مصطبغة بصبغة المغامرة فإننا يغلب علينا أن نستعمل ماضينا فى قصصنا ونجد أنفسنا مشدودين شأننا شأن الجنرال فائق الحكمة الذى يتفوق على خطوط إمداده.. كما أن مسألة استنفاذ الخبرات والتجارب التى نكون قد جمعناها قبل أن نبدأ الكتابة، لا تستغرق سوى عدد قليل من الروايات.. ولكن كيف يمكن لنا أن نجمع تجارب وخبرات جديدة بعد هذه المرحلة؟ حتى ذلك الحين، كنا مجرد جالسين نحملق فى الفضاء وننقر مفاتيح آلاتنا الكاتبة، وكيف يمكن لنا تنظيم تلك الخبرة لتصبح رواية؟

***

تتجلى مشكلة الكتابة من التجربة، بشكل واضح، فى مجال النوعية القصصية.. من ذلك مثلاً أنى فى حقل اختصاصى فى مجال قصص الجريمة أحس بالضياع من منظور الخبرة والتجارب.. فأنا لم يحدث قط أن كنت مخبراً مثل شخصية جو جورز Joe Gores التى ابتكرتها أو كنت شرطياً مثل

شخصية جوزيف وامبوغ Joseph Wambaugh أو محامياً مثل جورج هيجنز.. كما أنى لم أسلك الجانب الآخر من الشارع وأضعت وقتى فى الصلصلة مثل مالكولم برالى Braly أو مثل شخصية النسبوم Al-Nussbaum لم يحدث هذا قط بأى حال من الأحوال.

والأمر سواء عندى، فأنا أجد نفسى أستعمل خلفيتى وتجاربى وخبراتى فى كل مرة، كما أنى فى أحيان كثيرة أخرى أجدنى أستعمل ما لا أعرف - أى أنى أضع فى عملى خليطاً من الأبحاث والزيف محدثاً ذلك الذى لا تستطيع خلفيتى أو تجربتى تزويدى به.

وسوف أتناولهما هنا الواحدة بعد الأخرى.. كيف يمكن أن تسخر خلفيتك المعتادة على سبيل الافتراض، وتجربتك لتعملا من أجلك؟ وها هى بعض الطرق التى تستطيع أن تستفيد بها من ذلك الذى تعرفه بالفعل.

عليك بتشكيل خط قصتك بما يناسب معرفتك وتجربتك الشخصيتين..

ولعلنا نعود إلى الرواية القوطية التى سبق أن ناقشتها فى الفصل السابق على شكل مخطط، وتعيرها أذنا صاغية ولو مدة لحظة.. هل تذكر المقدمة المنطقية؟ التى قلت فيها: أرملة شابة استؤجرت لتسجيل الأثاث القديم وتصنيفه فى منزل على أحد المروج الخضراء فى مدينة ديفون.. والأرجح أنك قد تأتى بمثل هذه الحبكة بعد أن تدرس نوعية الرواية القوطية.. ولكن هناك مشكلة واحدة.. هى أنك لا تعرف لويس الحادى عشر Louis Quinze من ويرد لويس Weird Louice السباك، كما أنك لا تستطيع تمييز المروج عن مواضع العشب الخبازى، معنى ذلك أنك كلما ازددت قرباً من مدينة ديفون كلما كان ذلك أفضل.

وهنا قد تتمثل الإجابة الواضحة فى أن تكتب عن سباك منحوس من ولاية ميسورى Missouri يحس عاطفة نحو أعشاب الطائفة الخبازية (الحطمى)، ومع ذلك فإن المخطوطة التى ستنتج عن ذلك يمكن أن تخدع محرر الروايات القوطية.. وهناك حل آخر أكثر تحرراً وهو أن تدرس خطط الحبكة وتتبين الطريقة التى تستطيع بها أن تجعله يناسب ما هو قائم بين يديك بالفعل.

هل تقول إنك لا تعرف شيئاً عن الأثاث القديم؟ حسن، دعنا نسلم بذلك، ولكن ما هو ذلك الذى تعرفه عنه؟ أهى الكتب النادرة؟ قد تكون بطلتك قد استؤجرت لتسجيل وتصنيف مكتبة سلفية.. هل لديك خلفية عن الفنون

الجميلة؟ وقد تكون هذه البطلة قد استؤجرت لتنظيف وترميم الرسوم، أو لتقويمها أو لأى شىء آخر.. هل هناك شىء من استعادة الأفكار مألوف لك إلى حد ما؟ هل هناك طوابع أو عملات معدنية غريبة؟ هل هناك أوان من الخزف القديم؟ هل هناك قوارير من قوارير الدواء فى القرن التاسع عشر؟ هل يوجد هناك زجاج رومانى؟ هل هناك شىء من الفن بمعناه الواسع؟ كثير من الحبكات يمكن التكيف معها على هذا النحو، كما أن العملية لا تستغرق وقتاً طويلاً لاكتشاف وسيلة يمكن بها تعديل مسار مثل هذه القصة لتناسب نوعية الخبرة التى تتوفر لك.

استعمال الخلفيات المألوفة للمادة.. وبفرض أنك لم تتجول إلى أبعد من مدينة سينت جو St.Joe أو مدينة بت Butte أو مدينة بفالو Buffalo أو بنسونهرست Bensonhurst.. كيف تستطيع بهذه الخلفية أن تكتب قصة تلك الأرملة على مروج ديفونشاير Devon Shire وتجعلها تبدو حقيقية؟

أول ما تستطيع عمله عندئذ هو أن تحدد ان كانت قصتك يتعين أو لا يتعين أن تدور أحداثها فى مدينة ديفون.. وقد يكون هناك بيت منعزل يقع على الحدود الخارجية لمدينة سينت جوزيف St.Joseph يمكن أن يكون خلفية لقصتك شأنه شأن أى منزل قديمٍ ذرته الرياح ولايزال يصر فى غرب إنجلترا.. وقد لا يكون مكان كهذا موجوداً فى الحقيقة، ومع ذلك تستطيع أن تبنى فى خيالك منزلاً كهذا بسهولة ويسر، وقد تكون قادراً على إبراز أسلوب معيشة هؤلاء الناس فى ذلك المنزل ـ ومدفوعاً إلى ذلك من التوترات والضغوط التى بينتها فى حبكتك الأساسية ـ وكيف أن هذا الأسلوب يرتبط ويتفاعل مع الناس المحليين فى مدينة سينت جوزيف St.Joseph، بالطريقة نفسها التى تربط سكان المرج أولئك بسكان مدينة ديفون فى المخطط الأصلى الذى أعددته.. وخلاصة القول إنك قد تكون قادراً على زراعة جميع عناصر الحبكة المهمة فى أرض تربتك المحلية.

إن أنت أفلحت فى ذلك، فلن يكون ذلك من قبيل الغش والخداع، بل إنك على العكس من ذلك، تجعل من القصة التى هى قصتك الخاصة، قصة تستقيها من تجربتك الخاصة وتعكس مدركاتك الخاصة.. وربما أفلح واحد من بين مائة كاتب فى أن يضع رواية مقبولة عن مرج خيالى من مروج مدينة ديفون، ولكن كم كاتباً يستطيع أن يكتب قصتك التى تكتبها عن بيت زراعى قديم يقع على حدود مدينتك الخارجية، ذلك البيت الذى يشغله الآن أحفاد

السكان الأصليين، إضافة إلى أن المساحة الزراعية بيعت قطعة إثر أخرى على مر السنين، وأن المنزل إنما تحيط به بقعة من منازل الضواحى، ومع ذلك لايزال المنزل يبعث على الخوف ومنفرا، و......

فهل تفهم ذلك؟

من ناحية ثانية، قد يكون لديك من الأسباب ما يجعل كتابك بدور فى مدينة ديفون بسبب مكون من المكونات، ترى أنه مكون أساسى فى إطار القصة التى تود كتابتها.

حسن، هناك أشياء كثيرة، كما سيتضح لنا بعد قليل، يمكن لك أن تفعلها عن طريق البحث كى تجعل خلفيتك حقيقية، ومع ذلك هناك وسيلة أخرى تستطيع بها استغلال خلفيتك الخاصة استهدافا لبناء خلفية فى منتصف الطريق حول العالم.

قد تكون لا تعرف شيئاً عن المروج ولا تستطيع تمييزها عن الأعشاب الخبازية، ولكن إن كنت قد عبرت السهول الوسطى قد تسترجع ذكرياتك عن الفضاء اللانهائى، وعن الوحدة والاستواء الذى لا نهاية له وقد يراودك الإحساس نفسه فى الصحراء أو ربما تكون قد مررت بتجربة إحساس مشابه بالعزلة على جزء من الأرض ليس بينه وبين أرض المروج تشابه من أى نوع كان. ولنفترض أن ذلك الجزء هو النورث وودز North Woods أو مساحة ضئيلة Smack فى وسط جمهور طاحن فى تايمز سكوير Times Square أو أنك كنت داخل سيارتك محكمة الغلق على الطريق السريع الحر، الموقع نفسه لا يعول عليه كثيراً فى مثل هذه الأمور. المهم أن تبحث فى حقيبة تجاربك الماضية مستفيداً من ماضيك مثل ممثل منهجى، على أن تنتقى شيئاً لا يعطيك ظروفا مطابقة لما كنت تكتب عنه وإنما يعطيك مشاعر مساوية لتلك الظروف.

الشىء نفسه تستطيع عمله إذ تستطيع أن تختار بيتا من البيوت التى تعرفها وتضعه بين المروج، وربما هداك بحثك إلى أنك بحاجة إلى منازل الدعامات التى من طراز تيودور Tudor وأنك قد تصف المنزل على هذا النحو أيضاً خلال قصتك وما إن تختار مسألة الدعامات، تستطيع - برغم كل ذلك - أن تضع كل تفاصيل ذلك المنزل الذى جعلت الاطفال يخافون منه عندما كنت فى المدرسة الابتدائية..

استكشاف الخلفية والتجارب بوصفهما مصدراً من مصادر أفكار القصة

سبق عندما كنا نتحدث عن القراءة والتحليل أن أوضحنا أن تعرُّف الجنس الروائى يدرب الذهن على أن يأتى بأفكار تناسب عقدة ذلك الجنس الروائى وبالمثل أيضا فإن الدراسة التى تقوم بها وفهمك لنفسك بوصفك كاتبا يجب ان يسفر عن قيامك بغربلة خلفيتك وتصفيتها بحثا عن العناصر التى تفيدك فى عملية الكتابة.

حدث وأنا فى المدرسة الثانوية أن عدت إلى المنزل ذات مساء لأجد أمى قد أغلقت أبواب المنزل، فدرت من حول المنزل ثم دخلت إليه حبوا من خلال أنبوب نقل الحليب وهذا بحد ذاته إنجاز يشبه تمرير الجمل من خلال سم الخياط، إذا ما سلمنا بأبعاد أنبوب الحليب الصغيرة، وإذا ما أخذنا بعين اعتبارنا أيضا أبعاد المؤلف الممتلئة على نحو يغيظ وكان على أن اكرر هذه العملية فى مناسبات عدة كلما كان الباب مفتوحا وذلك امتاعا للاصدقاء والاقارب وأنا مازلت اذكر حبوى خلال تلك الفتحة فى الجدار ثم انقلابى بعد ذلك رأسا على عقب بين أكوام الخيش والمكانس والجرادل وكانت فتحة الحليب تلك التى لم تستعمل منذ الحرب، تنتهى إلى صندوق من المكانس المركومة.

وأنا الآن أكتب روايات عن اللصوص **ولربما وُضعت فىَّ هذه البذرة طوال تلك السنوات الماضية الكثيرة عندما اكتشفت لأول مَرة الآثار التى تترتب على الدخول غير القانونى إلى المنزل**، ولقد كتبت حتى الآن ثلاث روايات عن برناى رودنبار دون أن استفيد فى أى منها من أنبوب نقل الحليب غير أنى تذكرت تلك الواقعة منذ أسبوع مضى أو ما يقرب من ذلك ولكنها تراءت لذهنى هذه المرة من منظور من يكتب عن اللصوص وسرعان ما اتضحت لى سبل كثيرة أستطيع بها توظيف هذه المعلومة فى إطار رواية عن اللصوص وتركت لذهنى العنان كى يتلاعب بتلك الإمكانات وأدرجت كل هذه الإمكانات داخل صندوق المكانس المركومة الذى أسميه الذهن والارجح أنى سأستفيد منها فى يوم من الايام.

وبالطريقة نفسها تتحول الخبرة المستمرة إلى مادة قيمة تذهب إلى المصنع وانا لا ادخل إلى مبنى من المبانى دون أن أفكر مليا فى الطريقة غير الشرعية التى يمكن أن يدخل برناى بها ذلك المبنى، وأنا ايضا عندما أزور متحفا من المتاحف لا يتركز فكرى وبصرى على مجرد الاشياء التى لها قيمة تاريخية وفنية وإنما يتركزان ايضا على الاشياء التى يمكن ان يسرقها برناى رودنبار، وخلال الرحلة التى قمت بها مؤخرا إلى لندن أعادت إلى ذهنى الزيارة التى قمت بها إلى متحف السير جون سوان Sir John Soane فى مدينة إنفيلدز Inn Fields صورة

فوتوغرافية لأحد المسدسات الذى اشتراه سوان اعتقادا منه انه كان من ممتلكات نابليون. والواقع ان هذا كله كان هراء وزيفا بل ان القصة كلها كانت من صنع خيال السمسار وعلى كل حال فإن المعروض كان مجرد صورة لأن المسدس الحقيقى سواء أكان حقيقيا أم لا سرقه أحد اللصوص من المتحف فى العام ١٩٦٩.

ومبلغ ظنى انى تروقنى هذه القصة حتى وإن كنت لا اكتب إلا عن القطيطات وصغار الأرانب لإمتاع الأطفال الذين فى سن ما قبل المدرسة ولكن اذا ما سلمنا بنوعية الكتابة التى أمارسها أجدنى افكر فى ست طرق مختلفة استطيع بها إدخال هذا البند فى اطار قصصى وقد لا أستعمل هذا البند مطلقا غير أن الكاتب فىَّ وخيال الكاتب فىَّ أيضاً هما اللذان أخذا معرض المتحف وحولاه إلى مادة خام يمكن أن يتشكل القصص منها فى يوم من الايام.

وتتزايد أهمية زراعة هذه العادة بازدياد الوقت الذى تنفقه فى هذه العملية، ولعلك تعمل العقل فى التناقض الذى يطرأ على وقت الكاتب المحترف المتفرغ فمثل هذا الكاتب يكتب من واقع خبرته وتجاربه مستخدما فى ذلك ماضية، وكلما زاد نجاح مثل هذا الكاتب قل أيضا احتمال اختزانه لتجارب جديدة مفيدة أما أنا فلا يواتينى مدخل كبير جديد اذا ما جلست إلى المنضدة وبرفقتى آلتى الكاتبة، وأنا إذ أكتب أستقى حافزا كبيرا من صحبة الكتاب الآخرين إلا أنى لا أحصل منهم فى اغلب الاحيان على مادة روائية اساسية.

ومن حسن حظى أن ميولى من النوع الذى يجعلنى اقضى وقتا طويلا بعيدا عن مكتبى أضف إلى ذلك أن دائرة اصدقائى تضم أناسا متباينين، علاوة على ان حديث هؤلاء الناس يحملنى إلى عالم لم استكشفه من قبل مطلقا بغير هذه الطريقة من ذلك مثلا ان صديقا لى من رجال الشرطة روى لى ثلاث أو أربعٍ قصص منذ أيام قلائل والأرجح أن تلك القصص سوف تظهر فى عملى آجلا أم عاجلا زد على ذلك ان صحبتى لهذا الرجل تزيد إحساسى وتعمقه بما تكون عليه حياة الشرطى.

ومنذ عام مضى حكى لى أحد الاصدقاء عن أمسية قضاها والده الذى كان يشغل آنذاك منصب المدير فى أحد فنادق شاطىء ميامى بصحبة جون د. ماكدونالد John D.Macdonald ونظراً لأنى كنت من المعجبين بماكدونالد منذ وقت طويل فقد سرنى جدا أن أعرف الكثير عنه وعن الموضوعات التى يتكلم فيها.

وقد ابلغنى صديقى قائلا **حسن لم يكن لدى هذا الرجل كثيرا يقوله**. فقد جعل والدى يتكلم طول الوقت والواضح انه افضل مستمع فى العالم كله وحتى يوم حلول الأمسية المذكورة لم يكن والدى يعرف الكثير عن جون ماكدونالد غير ان ماكدونالد نفسه كان بالتأكيد قد تعلم الكثير عن إدارة الفنادق وتاريخ حياة سيميور درسنر Semyour Dresener.

وهكذا تسير الأمور فالكثيرون منا يتمتعون بجمع الحاشية والاضطجاع ثم الحديث باستفاضة عن عملنا ويجب ان نكون على يقين أن ذلك من قبيل الأجر السخى الذى ندفعه للذات، ولكن إن نحن بذلنا بدلا من ذلك جهدا حقيقيا نحصل به على قصص الناس الآخرين فإن ذلك يعنى اننا نستغل الزمن لصالحنا وهو ما يساعدنا على تزويد انفسنا فى الوقت المناسب بقصص تكون من عندياتنا.

استعمال المحادثة على النحو الذى أوردته يعد مثلا آخر على الطريقة التى يعمل بها الكاتب الروائى بصورة مستمرة حتى وإن كان لا يعرف ما يعمله على وجه اليقين أو ذلك الذى سوف ينتهى إليه، أضف إلى ذلك أن كل محادثة تشترك فيها وكل كتاب تقرؤه بل وكل مكان جديد تزوره إنما يصبح جزءاً من عملية البحث غير المحددة الشاملة التى لا تنتهى.

وهذا بدوره ينقلنا - وآمل أن تكون منتبها إلى الطريقة التى اتبعها فى هذه الانتقالات - التى تنقلنا بدورها ايضا إلى عملية البحث المحدد وقد عرضت عليك قليلا من الطرق التى تستطيع بها استعمال ما نعرف. ولكن كيف يمكن ان نغطى انفسنا عندما يتعلق الأمر بأشياء لا نعرفها؟

ولعلنا هنا نعود إلى روايتنا القوطية الافتراضية وحكايتها عن تقويم الأثاث فى أحد منازل مروج ديفون الخضراء، وبعد أن تناولنا بعض الطرق التى نستطيع بها تغيير تلك القصة كى تناسب خبراتنا ومجالاتنا المعرفية. دعنا نفترض اننا درسنا هذه الخبرات وتلك المجالات المعرفية واستبعدناها لسبب أو لآخر وأن سبب هذا الاستبعاد هو أن بعض العناصر الخاصة فى الحبكة لا يمكن التضحية بها وأن ذلك بدوره يحتم علينا ان نقتصر على موضوع الاثاث القديم والابقاء على ديفون بوصفها موقعا محددا ايضا؟

الاجابة الواضحة على هذا السؤال هى البحث. معنى ذلك أنك يتعين عليك قبل أن تبدأ الكتابة أن تتعلم عن ديفون وعن تجارة التحف الكثير الذى يجعلك تشعر بالثقة وأنت تكتب عن مثل هذه الأمور.

وهذا لا يعنى أن تصبح خبيرا فى مثل هذه المسائل. وأنا أركز على ما أقول هنا لأنه يستحق التركيز، فالبحث لا يقدر بثمن، ولكن مهم أيضا أن تحتفظ له بنسبة محددة. ويجب ألا يغيب عنك أنك لا تكتب موسوعة عن تحف الأثاث. إضافة أيضا إلى أنك لا تكتب دليلا سياحيا شاملا لكل من مدينتى ديفون وكورنوك. ويجوز لك الرجوع إلى هذين الكتابين، وأى عدد من الكتب الأخرى، ولكن أحدا لن يختبرك فى محتوياتهما.

وعلى العموم، فأنا لا أشك لحظة واحدة أن الإكثار من البحث أكثر فائدة من الإقلال فيه، وعلى الرغم من ذلك، فإن البحث يصبح فى بعض الأحيان وسيلة من وسائل الإغواء الشديد لتحاشى الكتابة.

وأنا نفسى منذ سنوات طويلة مضت قبل أن أبدأ روايتى الأولى التى تطرقت إليها من قبل، كنت قد قررت أن خلفية تاريخية تتناول خلفية انتفاضة الفصح التى حدثت فى دبلن خلال العام ١٩١٦ الميلادى يمكن أن تشكل أساسا لروايتى الجيدة الأولى التى يمكن أن أكتبها فى مستهل حياتى بوصفى كاتبا روائيا. ولكنى لم أكن أعرف شيئا عن أيرلندة بصفة عامة ولا عن الانتفاضة بصفة خاصة، ومن هنا قرأت العديد من الكتب عن هذا الموضوع، وقد أوضحت هذه الكتب أنى لم تكن لدى الخلفية الضرورية اللازمة لهذا الموضوع. وهنا وصلت إلى قرار بأن من المهم أن أبدأ من حيث تكون البداية، كما خلصت أيضا إلى أنى لن أستطيع الإلمام بالتاريخ الأيرلندى دون إلمامى إلماما تاما بالتاريخ الإنجليزى، وترتيبا على ذلك شرعت فى جمع مكتبة كبيرة من الكتب التى تتناول هذا الموضوع. وقد تسأل ما علاقة كتاب مؤلف من ستة مجلدات عن تاريخ بريطانيا قبل غزو النورمانيين لها، بموضوع الرواية التى أنوى كتابتها؛ وهنا أجدنى، أرد عليك، ومن واقع اجترارى لأحداث الماضى، بأنى اكتشفت بوضوح أن قراءة التاريخ أمل مرتقب أكثر تناغما من كتابة الرواية، كما اكتشفت أيضا أن شراء الكتب عملية تنطوى على جاذبية أكثر من قراءة الكتب نفسها.

وعلى مر السنين رحت أقرأ الكثير من التاريخ الإنجليزى والتاريخ الأيرلندى، طلبا للمتعة والترفيه أكثر من البحث، ولا يمكن أن أنكر أن هذه القراءة أثرت كتابتى من نواح غامضة مختلفة. ومع ذلك لم يحدث قط أن كتبت تلك الرواية ولا أظن أنى سأفعل ذلك مطلقا. والواقع أنى لم أكن أرغب فى كتابة هذه الرواية منذ البداية ولذلك اتخذت من البحث مهربا لى.

وكان من عادة جورج واشنطون، رئيس مجلس إدارة شركة التبغ الخرافية، أن يقول: إن نصف الأموال التى كان ينفقها على الإعلان كان مضيعة وحسب، ولكنه أردف قائلاً: إن المشكلة تكمن فى عدم وجود وسيلة نستطيع بها تحديد ذلك النصف المقصود.

البحث يشبه هذا الأمر إلى حد كبير. وكتابة الرواية الخرافية التى تناقشها، تحتاج منك إلى تصفح الكثير من الكتب عن تحف الأثاث، والتنقيب هنا وهناك، فى محاولة منك لتحسس معنى العمل فى مجال التحف القديمة، طوال تحديدك لأنواع الأثاث الذى سوف تتعامل معه فى روايتك، كما يتعين عليك أيضا أن تختار حقيقة من هنا وحقيقة من هناك، وبطاقات معلومات من هنا وأخرى من هناك، فضلا على استعمالك أيضا لنتف من اللغة الاصطلاحية التى يستعملها العاملون فى مهنة تحف الأثاث، استهدافا منك إلى إضفاء نكهة الأصالة على الرواية.

ومما لاشك فيه أن شيئا من القراءة العامة على هدى من هذه الخطوط الإرشادية، وتزامن هذه القراءة أيضا مع القيام ببضع زيارات إلى محلات التحف وصالات المزادات، يجب أن تسبق إعداد الحبكة الكاملة لرواية من هذا النوع، وذلك بغض النظر إن كان إعداد مثل هذه الحبكة سوف يشتمل أو لا يشتمل على عمل مخطط رسمى لها. والمرجح تماما، إن أنت سرت فى هذا الطريق، أن منظور بحثك سوف يثرى عقدة الرواية الحقيقية. وبعد أن تنتهى من إعداد حبكة الرواية بكل تفاصيلها، تستطيع أن تعود ثانية إلى البحث الجزئى، بهدف انتقاء الحقائق المحددة التى أصبح من الواضح لك أنها ضرورية للرواية.

وهذا هو ما فعلته بالضبط فى روايتى التى عنوانها: **اللص الذى أراد أن يقتبس عن كبلنج**. فقد أدخلت فى خطة الرواية الأصلية مخططا عاماً، أوضحت فيه أن برناى رودنبار يعمل فى أحد محلات بيع الكتب متخذا من هذه المهنة ستارا له، وأنه مستأجر لسرقة شىء ما من أحد المحصلين لحساب محصل آخر. وقد قررت طوال فترة اختمار هذه الفكرة أن أجعل الشىء المسروق كتابا من نوع ما، مستشعرا أن ذلك سيناسب ستار صاحب محل بيع الكتب الذى راح برناى رودنبار يستتر وراءه.

ولأنى تصورت الرجل الذى استأجر برناى رودنبار، على أنه زعيم حقيقى،

فقد خطرت لى فكرة أن أجعل الشىء المسروق هو المجلد الأول المحير من مجلدات الشاعر الإنجليزى رديارد كبلنج، وترتيبا على ذلك حصلت لنفسى على حمل ذراع من كتالوج الكتب النادرة كى أستطيع تحديد موقع كبلنج فى سوق الكتب القديمة. كما حتم على ذلك أن أقرأ سيرة ذلك المؤلف أيضا.

وهنا بدأ بحثى وخيال الكاتب المتبجح فىّ يعملان معاً. وهنأ استطيع أن أحدد أن يكون ذلك الكتاب الخاص قيد البحث، هو النسخة الوحيدة المتبقية من طبعة خاصة كان رأى كبلنج قد استقر على إعدامها؛ وقررت أن تكون نسختى هى تلك النسخة التى كان كبلنج قد أهداها بالفعل إلى صديقه الحميم الكاتب هـ. رايدر هجارد H. Rider Haggard وهنا بدأت عمل حبكة الرواية من هذا المنظور، ثم عدت بعد ذلك إلى مكتب البحث لأتعلم المزيد عن كبلنج وبخاصة أنى استطعت أن أعرف ذلك الذى كنت أبحث عنه. وقرأت لهذا الشاعر ديوانا من دواوينه الشعرية. واستخلصت منه شيئا من المادة المرحة الطريفة.

ثم بدأت بعد ذلك فى كتابة الرواية. ولكنى كنت أتوقف بين حين وآخر كى أقوم بشىء من البحث المحدد لاستيضاح نقطة من النقاط التى كانت تخطر ببالى طوال كتابة الرواية.

وقد كان بإمكانى القيام بالمزيد من البحث. وكان بوسعى أيضا أن أقرأ كل ما كتبه رديارد كبلنج بدلا من اقتصارى على قراءة ديوانه الشعرى ومجموعته القصصية التى عنوانها **مجرد قصص على هذا النحو**. وأنا لا أدرى أن ذلك كان سيشكل أى ضرر للكتاب لو أننى قرأت أكثر من ذلك، لأن هناك دوما احتمال أن أعثر على أمر من الأمور التى يمكن أن تثرى الرواية.

وبرفع الشعار نفسه، كان بإمكانى أن أكتب هذه الرواية نفسها بقليل من البحث الذى قمت به. إذ كان بوسعى أن أخترع شيئا نادرا من أشياء رديارد كبلنج دون الدخول فى متاعب تأصيل ذلك الشىء وربطه بحقائق حياة هذا الشاعر. وأظن أن ذلك كان يمكن أن يحدث بقليل من البحث؛ ولكن لو حدث لجاءت الرواية غير ما هى عليه **الآن بغض النظر عن كل مزاياها**.

أما مسألة قلة البحث أو كثرته فى أية نوعية من النوعيات الروائية فمسألة شخصية تماما. ولو قدر لرواية كبلنج أن تلعب دورا أقل من دورها فى مجال رواية الغموض لجاء توغلى فى أعماق موضوعها مضيعة للوقت. ولو لعبت هذه

الرواية دورا أكبر من ذلك- ولنفرض على سبيل المثال، أن اللغز بكامله كان يتمركز فى أحداث متباينة من حياة ذلك الرجل العظيم- فلربما احتاج الأمر إلى المزيد من البحث.

ولو أنك استبدلت الأثاث القديم بما أوردته عن ريدارد كبلنج، فسوف تتبين أن المبادىء نفسها يمكن أن تنطبق على رواياتنا القوطية. ولو أنك قمت أيضا باستبدال أية مادة من المواد التى تلعب دورا أساسيا فى روايتك، فإنك سوف تتبين مدى احتياجك إلى القيام بالبحث.

ترى، ماذا تعرف عن البحث الجغرافى؟ ما الذى يجب أن تعرفه عن المكان حتى تستطيع أن تصنع خلفية لرواية من رواياتك؟

وأنا أكرر ثانية هنا، أن البحث الذى أوصى به إنما هى مسألة شخصية ونسبية. وهنا تصبح للجدوى أهميتها أيضا. وأنا نفسى قضيت أمسية فى فورست هيلز جاردنز Forest Hills Gardens أسير من حول المناطق المجاورة التى سيقوم فيها برناى رودنبار - شخصيتى الشهيرة- بسرقة **خلاص قلعة بكلو**؛ والغريب أن جاردنز هيلز فورست تبعد عن منزلى مسافة صغيرة أدفع عنها خمسين سنتا فى وسيلة النقل. ولو قدر لى أن أكتب تلك الرواية القوطية التى نتحدث عنها- والتى بدأت تراودنى رغبة فى كتابتها - فأنا لا أستطيع مقاومة رغبتى فى الطيران إلى مدينة ديفون طلبا للطابع المحلى.

من ناحية ثانية، لو أنى أحسست بأن هذه الرواية القوطية بها من الدفع ما يجعلها تسمو على نوعيتها المادية لتصبح واحدة من **روايات الرواج**، فإن الأمر قد يستحق عناء القيام برحلة إلى مدينة ديفون كى أعطى هذه الرواية ذلك البعد الإضافى. أما إذا كانت حبكتى لا تعدو أن تكون مجرد قنية أمينة من قناة، وأن هذه الحبكة لا يمكن تحويلها إلى ما يشبه حافظة النقود التى نصنعها من الحرير، فأنا لا أريد أن يكون إنفاقى على البحث هو نفسه ما أتوقع الحصول عليه بعد الانتهاء من كتابة الرواية.

وعندما كتبت رواياتى التى قام ببطولتها تانر، كان ذلك البطل يزور ثمانية أو تسعة بلدان فى كل رواية من الروايات، مندفعا بلا كلل أو ملل فى كل أنحاء الدنيا. وأنت إذا كان ما لديك أطلس متواضع ومكتبة من كتب الإرشاد السياحى فلن يكون من الصعب عليك صنع عمل مقبول من مكان خيالى غير حقيقى. أضف إلى ذلك أن قليلاً من التفاصيل واللمسات الماهرة التى تضعها

فى الأماكن المناسبة يمكن أن تفعل الكثير فى جعل رواياتك تبدو حقيقية أكثر مما لو حاولت ذلك عن طريق البحث الموقعى المضنى الواسع الذى قد يستمر شهوراً.

وليس معنى ذلك أنى أوحى لك بأن البحث الذى يكون على هذا النحو قد يقضى على الرواية، فضلا على أنه يكون مكلفا فى معظم الأحيان من حيث الوقت والمال. وجدير بالملاحظة هنا أيضاً أن الجهل السطحى قد يكون مفيداً فى بعض الحالات. من ذلك مثلاً أنى كنت على يقين أن خلفيات رواياتى التى دارت أحداثها فى البلقان كانت لا تمت إلى الواقع بشىء، وهنا أؤكد من جديد، أنى على يقين تماماً من أن الأغلبية الساحقة من قرائى لم يدركوا الفرق بين يوغوسلافيا والصورة التى رسمتها لها فى رواياتى. والسبب فى ذلك أنى كنت حراً فى جعل يوغوسلافيا على النحو الذى أردته أنا لها كى تناسب القصة التى أردت أن أرويها، كما لو كنت واحداً من كتاب الخيال العلمى، راح يشكل كوكباً مجهولاً ليناسب هدفه القصصى ويخدمه.

وأنا لا أعرف مدى ارتياحى إذا ما عملت بهذه الطريقة؛ فقد أصبحت كاتباً عتيداً متمرساً يضحى بعملية الثقة بالنفس الهشة هذه. كما أعلم، أيضاً، أن ذلك الموقف المتعجرف الذى اتخذته من يوغوسلافيا قد يصبح خاطئاً لو أنى كتبت تلك الرواية لسوق يتألف القراء فيه من اليوغوسلافيين بالدرجة الأولى. وهناك شىء واحد يجب ألا يتمسك به الكاتب ألا وهو الدليل الصارخ أنه لا يعرف ذلك الذى يتكلم عنه.

وأعمال الكاتب الروائى جيمس هادلى شيز James Hadley Chase تعد مثالاً جيداً على ذلك. وهذا المؤلف يكتب رواية التشويق دماً ولحماً ويتخذ من الولايات المتحدة خلفية لهذه الروايات، وإذا كان قد زار هذه البلاد لفترة قصيرة إلا أنه من المؤكد لم يقض على هذه الشواطىء وقتاً كافياً. أضف إلى ذلك أن الأماكن الأمريكية فى رواياته لا تبدو حقيقية كما أن عاميته الأمريكية بعيدة عن العامية الأمريكية تماماً، فهو يستعمل عاميه مشوبة بمسحة هولندية، كما أن عظام هذه العامية تشبه عظام العامية الكوكنية التى يستعملها بائع الفاكهة فى أفقر أحياء مدينة لندن. وقد أدى ذلك إلى عدم رواج كتب ذلك الرجل فى الولايات المتحدة على نحو كبير، إضافة إلى أن الكثير من هذه الكتب لا ينشر فى هذه البلاد.

ولكن ذلك لا يصيبه بأذى فى إنجلترا. وقد يفهم بعض قراء هذا الرجل أن الولايات المتحدة الأمريكية التى يصورها جيمس هادلى شيز فيها من الواقع الكثير، شأنها فى ذلك شأن إفريقيا التى يصورها إدجار رايس باروز Burroughs Edgar Rice، غير أن الملاحظات الزائفة غير الحقيقية قد لا تسترعى انتباه أولئك القراء - إضافة إلى أن هؤلاء الناس إنما يقرءون روايات الرجل طلباً للحدث والتشويق وليس من منظور أنها محاضرة مصورة عن تلك البلاد. من هنا فإن روايات تشيز تروج فى إنجلترا عاماً بعد عام.

وهل يعد شيز كاتباً ضعيفاً لأن الولايات المتحدة التى يصورها فى قصصه تختلف اختلافاً كبيراً عن الولايات المتحدة الحقيقية؟ أنا لا أظن ذلك. ومن رأيى، أننا يجب ألا يغيب عنا الإيهام بشكل قلب القصص وروحه. وإذا لم تكن تكتب سيرة ذاتية خالصة فى إطار رواية، فإنك تستعمل فنون الإيهام والتزييف. ولا تنس أن جميع القصص التى تكتبها ليست سوى مجموعة من الأكاذيب. ويعد البحث واحدة من الوسائل التى نستعملها لنستر بها هذا الخداع ونحجبه عن أعين القراء، وإياك أن ينصرف ذهنك إلى أن الهدف من البحث هو أن نجعل هذه القصص حقيقية. إنما المقصود أن نجعلها تبدو حقيقية، والفارق كبير بين هذا وذاك.

وفى بعض الأحيان قد تكفى بعض التفاصيل القليلة للوفاء بذلك، إذ تستطيع أن تعطى من الوهم ما هو أكثر مما تعطيه الحقائق والأرقام الفارغة التى تجهد الذهن. فى أحيان أخرى قد تبدو تفصيلة صوتية حقيقية إلى حد بعيد. من ذلك مثلاً أن شخصية برناى رودنبار تتحدث إعجاباً بقفل رابسون، وعلى نحو يجعلنى أحس وكأنى خبير فى ذلك؛ والواقع أنه لا وجود لهذه النوع من الأقفال فى الحقيقة ولكنى استعرت ذلك الاسم من روايات الكاتب الروائى ركس ستوت Rex Stout. أضف إلى ذلك أن آرشى جدوين Archie Goodwin يكون دائماً لديه ما يقوله عن قفل رابسون ذلك.

هذه اللمسات الواقعية قد تحدث أحياناً من قبيل المصادفة. وأنا عندما كنت أقرأ بروفات طباعة روايتى التى عنوانها اثنان من أجل تانر دهشت عندما وجدت عميل الاستخبارات المركزية الأمريكية فى بانكوك وهو يحدد أماكن النزول، وأماكن الاجتماعات والجبهات - ووكالة السفر، ومحل التبغ وشرفة تبادل الكوكتيل، مطعماً بعينه.

واكتشفت أثناء المراجعة أن الطابع كتب الكلمة الدالة على التبغ بهجاء أفسد

معناها وأضاعه، ولكن الذى أسعفنى فى تصحيح هذه الكلمة هو المخطوطة نفسها. ومع ذلك وجدت أن الهجاء الخاطىء الذى جاء به الناسخ صنع لى اسماً أطلقته على محل التبغ بدلاً من الاسم الذى أوردته فى المخطوطة، وقد جاء ذلك بمثابة إضفاء المزيد من اللون المحلى على الرواية. وهكذا أبقيت على هذه التفصيلة الصوتية كما هى.

وأنا أتطلع الآن إلى اليوم الذى أجد فيه فى قصص الآخرين إشارة إلى دكاكين التبغ Tobbo فى تايلند. ومن ذا الذى لا يقول بأنه سيجىء اليوم الذى سيفتح فيه تايلاندى دكان تبغ Tobbo خاصا به؟ إن الأشياء الغريبة دائمة الحدوث.

يتمثل جزء مهم جداً من البحث فى الاستفادة من المعارف والأصدقاء، إذ بوسعك أن تتعلم كيف تكون أنانياً أو تاجر خردة أو بائعاً جائلاً عن طريق مخالطة أولئك الناس وليس عن طريق قراءة الكتب التى تتناولهم. أضف إلى ذلك أن الأصدقاء الذين لهم معرفة الخبراء بقطاع من القطاعات يمكن أن يساعدوك فى معظم الأحيان على البت فى بعض أمور الحبكة؛ لأنك إذا ما أعطيتهم المشكلة قد يستطيعون التفكير فى حل لم يخطر ببالك.

وأنا نفسى أكتشف فائدة الناس حتى بعد كتابة الرواية. إذ بوسعك أن يقرأوا المخطوطة ويحددوا لك بعض الأخطاء البلهاء المضحكة التى تجر عليك كثيراً من خطابات الغضب من القراء بعد طباعة الكتاب. من ذلك أنى لا أعرف الكثير عن البنادق والمدافع على سبيل المثال، وأشك أنى سأعرف أكثر مما أعرف؛ إذ أن هذا الموضوع لا يشدنى شىء إليه إلا بقدر محدود جداً. ولكنى تعلمت أن أراجع بعض النقاط من حين لآخر مع صديق من أصدقائى الذين يتحمسون لموضوع البنادق هذا؛ وإلا فإن ساعى البريد سيسأم من كثرة حمل الرسائل التى من العارفين بالبنادق وفنونها.

وأنا لا أشغل بالى كثيراً بفرض ذلك على معارفى وأصدقائى. لأن الناس يحبون أن يساعدوا الكتاب فى مجالات تخصصهم. وأنا أرى أن ذلك هو طعام الذات. أضف إلى ذلك، أنهم عندما يفعلون ذلك، فهو يجعل لهم دوراً وجيزاً فى عالم الكتابة، وذلك العالم الذى يبدو لمن هم خارجه على أنه تحيط به لمسة من الرومانسية والعظمة، ولكنى على يقين أن نسبة مئوية كبيرة من الناس تخرج عن طريقها لتساعد الكتاب، ويجدر بك أن تستفيد من ذلك كلما كان لصالحك وفائدتك.

الفصل الثامن

البداية في الرواية

كل رواية لها بداية ووسط ونهاية

لقد حصلت على هذه المعلومة النفيسة أول ما حصلت عليها عندما بدأت دراسة الكتابة فى الكلية، ومنذ ذلك الحين وأنا أسمع هذه المعلومة تتردد مراراً. وأنا بدورى أنقل لك هذه المعلومة نظراً لأنى لم أستطع مطلقاً تحدى صدق هذه المقولة.

وهنا أجدنى أتدبر ولو مناسبة واحدة - على امتداد العشرين سنة الماضية - من المناسبات التى ساعدتنى هذه المقولة فيها على معرفة أن الرواية بحق لها بداية ووسط ونهاية. ومع ذلك لا أستطيع إيراد مثل هذه المناسبة. كما تعلمت فى الفترة نفسها تقريبا أن ولاية ويومنج Wyoming أنتجت فى العام ١٩٣٨ الميلادى ثلث باوند من بازلاء الطعام لكل رجل وكل امرأة وكل طفل من أطفال الأمة، وعلقت هذه الحقيقة بذهنى طوال هذه المدة كلها، ولكنها لم تحقق لى ما أردت أيضاً. ومع ذلك فأنا أنقلها بدورى مهما كانت قيمتها.

نقول بداية، ووسط ونهاية؟

ولنبدأ بالبداية.

★★★

الافتتاحية مهمة. فى عالم وقت الفراغ - ولنقل منذ نحو مائتى سنة تقريباً - كان للكاتب الروائى أشياؤه الخاصة جداً. فلم تكن هناك منافسة إذاعية أو تليفزيونية، بل لم يكن هناك كتاب روائيون كثيرون من حوله أيضاً. بمعنى أن ذلك الشكل كان جديداً. زد على ذلك أن خطو الحياة وحركتها ككل كانا أهدأ. فلم تكن هناك سيارات، ناهيك عن صواريخ القمر. معنى ذلك أن الإنسان كان مطمئناً، وكان يتوقع الاطمئنان للآخرين - سواء أكان ذلك فى الحياة أم فى الطباعة.

وتأسيسا على ذلك، كانت الرواية تتحرك تحركا رزينا من بداية ثابتة بمعنى أن الكاتب الروائى كان يخصص من الرواية فصلا كاملا هو الفصل الأول، يوجز فيه الأحداث التى دارت قبل أن تبدأ أحداث قصتنا. وإنه لمن الشائع تماما وبخاصة فى الرواية الفيكتورية والرواية الجورجية أن نجد أن الفصل الأول لا يشكل أكثر من شجرة عائلة موسعة؛ بل إن بطل القصة لا يهبط إلى مهده قبل بداية الفصل الثانى من الرواية.

ولكن الأمور تختلف عن ذلك اختلافا كبيرا الآن. فقد بدأت الرواية تتزاحم وتزاحم ركاب قطارات الأنفاق فى ساعات الذروة، بل إنها أصبحت تتزاحم وتنادى قائلة: اقرأنى اقرأنى! إنها تنافس بعضها بعضا، كما تنافس أيضا نشاطات وقت الفراغ الأخرى على اختلاف أنواعها التى تريد أن تحظى برضا الجمهور. والقارئ مهما كان استعداده قد لا يكون فى حالة ذهنية - بحكم قراءة وقت الفراغ - تسمح له بقضاء الفصل الأول من الرواية فى مطالعة شجرة العائلة والإلمام بها. وإنما هو ينتظر، على العكس من ذلك، رواية تستحوذ على اهتمامه منذ البداية؛ وإذا لم تفعل الرواية ذلك، فأسهل الطرق عنده أن يبحث عن رواية أخرى.

يقول ميكى سبيلين Mickey Spillane: الفصل الأول هو الذى يبيع الرواية. كما أن الفصل الأخير هو الذى يبيع الرواية التالية.

قالوا لى أيضا، إن سبيلين يدعى بأنه يكتب الفصل الأخير من الرواية أولا، وأن روايته تكون محكمة ومتداخلة فى اتجاه التأثير العام الأخير للخاتمة. وقالوا أيضا إن هذا الرجل ينظر ولذلك فهو يصل إلى أقصى الذرى عندما يكتب تلك الجملة الأخيرة قبل البداية، ثم يبدأ بعد ذلك فى كتابة بقية الرواية بوصفها مقدمة. وأنا بدورى أرى منطقا فيما يقوله ذلك الرجل، ولكننا سنسلم الآن بفرضية أنك ستكتب الرواية بطريقة منظمة تقريبا ابتداء من الصفحة رقم واحد، وإذا لم يكن هناك غير ذلك، فإن إحصاء الصفحات يصبح أمرا سهلا.

ولكن لنعد الآن إلى مقولة أن الفصل الأول هو الذى يبيع الرواية بالفعل، وإذا قدر لك أن تنجح فى ذلك فإنك لابد أن تستحوذ على القارئ بقصتك بأسرع ما يمكن لك؛ معنى ذلك أنه لابد أن تدور أمور ينشغل بها ذلك القارئ على الفور. وإذا استطعت أن تبدأ بالحدث، سواء أكان طبيعيا أم غير ذلك فذلك يكون أفضل وأجدى.

والمبتدئون يجدون فى أغلب الأحيان صعوبة فى تحقيق ذلك. وقد حدث ذلك

معى. إذ كان يغلب على فصولى الأول تقديم الشخصيات. فقد كنت أجعل هذه الشخصيات تصل إلى المدينة أو تنتقل من شقة إلى أخرى جديدة أو أجعلها مقبلة على فصل جديد من حياتها شأنها فى ذلك شأنى عندما أبدأ كتابة الفصل الأول من روايتى الجديدة. كما كنت أجعل هذه الشخصيات تلتقى بأناس آخرين وتجرى معهم محادثات استكشافية. ترى ما هى الطريقة التى تستطيع بها الإمساك باهتمام القارىء فى قبضة من فولاذ؟

من بين الحيل التى تعلمتها حيلة سأقتسمها معك. وبرغم أنى تعلمتها منذ عشرين عاما فإنى لم أنساها قط، ولذلك فأنا أعطيك إياها نظير عشرة دولارات وخمسة وتسعين سنتا هى ثمن هذا الكتاب. ولو كنت مكانك ولم يكن معى سوى هذا المبلغ، أى ثمن هذا الكتاب وحسب، لما ظننت أن ذلك يمكن أن يكون مدعاة للشكوى والتبرم لذا أرجو أن تعيرنى انتباهك.

لا تبدأ حيث تكون البداية

وسأحكى لك كيف سمعت هذه الكلمات الخمس الثمينة أول مرة لقد كتبت واحدة من روايات الغموض وجاء ترتيبها الثانى فى قائمة الروايات التى نشرتها باسمى؛ فقد أصدرت دار جولد ميدال Gold Medal هذه الرواية تحت عنوان يسهل نسيانه سريعا **هو الموت يجر صليبا مزدوجا**، وقد كانت هذه الرواية بوليسية إلى حد بعيد كتبتها بطريقة شاندلر ـ ماكونالد Chandler _ Macdonald عن شخصية لطيفة اسميتها إيدلندن Edlondon التى كانت تشرب قدرا كبيرا من البراندى وتدخن الغليون بلا انقطاع، وليس لها من صفات أخرى مميزة غير هاتين الصفتين فقط. ولا أذكر أنها ضربت على رأسها طوال الرواية أو أنها سقطت طائحة من السلم فقد حاولت تحاشى هاتين الصيغتين المبتذلتين.

وقد جاءت افتتاحية النسخة الأصلية لهذه الرواية على شكل زيارة للندن قام بها نسيب إيدلندن الواشى الذى قتلت عشيقته مؤخرا بطريقة جعلت النسيب يقف وفى يده الحقيبة، أو ممسكا بالطفل، أو ماء الاستحمام أو أى شىء من أى نوع كان. وفى فصل الرواية الثانى جعلت إيدلندن يلف بقايا تلك العشيقة فى سجادة شرقية، وينقلها إلى السنترال بارك Central Park ثم يفرد السجادة هناك ويتركها للسماء، ثم يبدأ المخبر فى حل هذه القضية.

وعرضت الكتاب على هنرى موريسون Henry Morrison الذى كان وكيلا لى آنئذ وقرأ هنرى الكتاب من البداية إلى النهاية دون توقف ثم طلبنى ليناقشنى فيه.

قال هنرى غير فصليك الأولين.

قلت: ماذا تقول؟

قال متمهلا: ضع الفصل الثانى قبل الأول، واجعل فصلك الأول هو الفصل الثانى فى الرواية. وهذا يحتم عليك أن تعيد النظر فى كتابتها على الآلة الكاتبة حتى يمكن أن تسير الانتقالات على نحو هين وسلس، ويجب أن تعرف أن إعادة الصياغة يجب أن تكون فى أضيق الحدود. وأنا أهدف بذلك أن تبدأ من منتصف الحدث، عندما يبدأ لندن فى نقل الجثمان، ثم عد بعد ذلك إلى التفسير واشرح ما فعله المخبر وما يدور فى ذهنه.

قلت: أوه ثم نظرت إلى الأعلى وكأن مصباحا قد أوقد من فوق رأسى ومبلغ ظنى أن ذلك لا يحدث إلا فى المسلسلات الكوميدية فقط.

هذا التغيير، الذى جاء محكما، لم يرشح رواية، الموت **يجر صليبا مزدوجا** لجائزة إدجار وحسب وإنما لو استعملت كل عطور الجزيرة العربية لما علمت عمل هذه الحلية. لقد حسنت هذه الحلية الرواية بطريقة مذهلة لأنى عندما بدأت بالفصل الثانى، كنت قد فتحت الرواية أثناء استمرار الحدث. معنى ذلك أنه كانت هناك حركة. وأن شيئا ما كان يحدث. كما أن القارىء لم تكن لديه أية فكرة عن من هو إيدلندن EdLondon ولماذا كانت تلك الشابة ملفوفة فى سجادتها التجارية مثل قطعة الجبن الملفوفة بكعكة، ولكن القارىء كان لا يزال لديه المزيد من الوقت بعد ذلك كى يستنتج الأسباب والحيثيات. وبخاصة بعد أن تم اصطياده بسنارة الحدث.

وربما تساءل القارىء أيضا عن مصدر العضلات التى استطاع أن يتعامل بها ايدلندن مع السجادة التى لف فيها الجثمان؛ نظرا لأن السجادة الشرقية ثقيلة جدا، حتى بدون أن يكون بداخلها جثمان. ولم تخطر هذه الفكرة ببالى إلا بعد ذلك بسنوات.

ومنذ أن جر الموت ذلك الصليب المزدوج وأنا استعمل هذه الافتتاحية فى أغلب الأحيان، كما استعلمت هذه الوسيلة نفسها فى الروايات السبع التى كتبتها عن تانر Tanner وفى بعض هذه الروايات كنت قد انتهيت من كتابة فصل بكامله قبل أن أعود ثانية لتفسير وشرح من يكونون أولئك الناس وماذا يفعلون والأسباب التى دعتهم إلى ذلك وفى الروايات التى كتبتها عن تانر كان الغرض من هذه التقانية غرضا ثانويا لان الفصل أو الفصول الافتتاحية فى هذه الروايات كانت تترك تانر فى مواجهة الجدار ـ معلقا فى قفص من الخيزران فى شمالى تايلاند. وقد حددت

ذلك بصفة خاصة فى الرواية التى عنوانها اثنان من أجل تانر وبخاصة بعد أن أبلغوه أنه سيتم إعدامه عند شروق الشمس. وفى الرواية التى عنوانها **التشيكى الملفى** كان تانر يواجه أحد رجال الشرطة الذى كان يسأله عن أوراقه؛ وفى رواية **أنا تانر وأنت جين** دفعت هذه الشخصية وهى حية فى مدينة مودونولند MODONO-LAND كل هذا التوتر أمكننى الحفاظ عليه وزيادته عن طريق إجبار القارىء على انتظار فترة الرجوع إلى الماضى؛ وجاء التأثير مثل تأثير مسلسل المغامرات فى إطار مسلسل قديم.

ومسألة البداية من بعد البداية هذه تعد أمرا طبيعيا فى روايات التشويق والمغامرات وروايات الحدث أيضا. وقد تنجح هذه المسألة أيضا فى نوعيات من الروايات لا يتم فيها إلقاء الشخصيات من القطارات التشيكية أو دفنها حية أو إعدامها رميا بالرصاص عند شروق الشمس. ولو أن قصتك عن شاب ضاعت براءته فى المدينة الكبيرة فلن تكون بحاجة إلى أن تبدأ روايتك بوصول هذا الشاب إلى المدينة. وإنما تستطيع بدلا من ذلك أن تبدأ روايتك بمشهد لهذا الشاب وهو متورط مع فتاة تعَّرف إليها بعد وصوله المدينة ببضعة أسابيع وقد يكون المشهد لهما وهما فى حقل، أو فى فراش النوم، أو يتشاجران أو أى شىء آخر ـ فأنت الذى تكتب، ولست أنا. ثم تبدأ بعد ذلك فى الفصل الذى يلى ذلك بأعمال نوعية الخلفية اللازمة لذلك. وأرجو ألا يغيب عنك. أن الهدف هو الاستحواذ على القارىء، كى تجعله يهتم بما سيقع بعد ذلك فى الرواية. وأنت لا تستطيع تحقيق ذلك إلا إذا بدت شخصياتك منغمسة فى حدث الرواية، أو عن طريق الصراع أو الحركة وليس بمجرد الجلوس على مقعد فى إحدى المتنزهات لتجتر أفكارك عن معنى الحياة.

وهناك أمثلة لا تحصى من قصص الاتجاه السائد والتى هى على قدر فائق من الانتظام بناها أصحابها على هدى من هذه الخطوط. إذ تجد أن هذه الروايات تبدأ بمشهد الهدف منه جعل الأشياء التى تبدأ بداية صحيحة. والواقع أننى قرأت عددا وافرا من الروايات التى يشكل الفصل الأول فيها أزمة من الأزمات، ولكن الفصول الثلاثين التى تلى ذلك الفصل تحكى كلها حياة البطل بكاملها من بدايتها إلى النقطة التى بدأت عندها تلك الأزمة، ثم يأتى الفصل الأخير من الرواية ليحل هذه الأزمة. وتعد رواية جيروم ويدمان Jerome Weidman التى عنوانها **المعسكر المعادى** مثالا حيا على هذه الطريقة. وهذا يروقنى على انه شىء طيب؛ وإذا كانت المشكلة من النوع الذى يمكن روايته وحله فى فصلين اثنين، فلماذا تخوض خلال خلفية قوامها نحو مائة ألف كلمة بين الرواية والحل؟

ترى هل من الخطأ دوما أن نبدأ من حيث تكون البداية؟

الإجابة لا، بطبيعة الحال. وهل يغيب عنك أن كلمة دوما نحاول الابتعاد عنها؟ والسبب فى ذلك أن المطلقات تكاد تندر فى عملية كتابة الرواية. ومن المؤكد أن نظرية الأشياء الأولى هى الثانية والأشياء الثانية هى الأولى ليست من بين هذه المطلقات.

إنها مقيدة للغاية، وجديرة دوما بالاهتمام، ولكن هناك مناسبات يكون الأفضل فيها أن تبدأ الرواية بداية طبيعية - بمعنى أن نبدأ من حيث تكون البداية.

وها هى بعض الأمثلة التى أسوقها لك من مؤلفاتى وتؤيد ذلك:

رواية **شهر العسل القاتل** على سبيل المثال تصور عروسين جديدين، وفى ليلة زفافهما يقتل السفاحون رجلا فى إحدى الكبائن القريبة من البحيرة. وبعد عملية القتل تلك يخطر ببال هؤلاء السفاحين أن يوسعوا العريس ضربا ويغتصبوا عروسه. ولكن مرشدينا لم يبلغوا ذلك لرجال الشرطة وإنما ينزلون للبحث عن هؤلاء الأوغاد واصطيادهم، وهنا أحسست بأهمية مشهد الاغتصاب القصوى، إذ أن هذا المشهد يجيء بمثابة الدافع لكل ما يأتى بعد ذلك، كما أن هذا المشهد هو الذى جعل نشاط عضو الجماعة الأهلية مقبولا وجديرا بالثناء عليه. أضف إلى ذلك أن التورط فى مشهد الاغتصاب هذا فيه من الحدث أكثر مما فى الفصول التى تليه، التى يحاول فيها كل من ديف Dave وجل Jill البحث عن أولئك السفاحين. أما أن تفتح الرواية عليهما وهما يقومان باتصالات تليفونية والبحث فى أدلة التليفونات المحلية ثم الانتقال بعد ذلك إلى مشهد الاغتصاب فذلك سيكون من قبيل اللغو الذى لا معنى له.

وفى روايتى التى عنوانها **أمثال هؤلاء الرجال خطيرون**، التى كتبتها تحت اسم بول كافنجاه Paul Kavangah - ينصب الاهتمام على رجل شرطة سابق أجبر على الخروج من بيته بسبب حريق أوشك أن يندلع على إثره عطل كهربائى عام، ويعجل ذلك الشرطى بالذهاب إلى إحدى الجزر النائية فى فلوريدا كيز Florida Keys ليحيا فيها حياة ناسك، ثم يأتى بعد ذلك إلى الجزيرة أحد عملاء وكالة المخابرات المركزية ويورطه فى حيلة من الحيل. مثل هذا الوضع يصلح أن أستعمل معه نظرية الأشياء الأولى هى الثانية والأشياء الثانية هى الأولى. ولكنى كنت مهتما بإرساء أصول شخصية الريادة فى البداية إذا أنى كنت أرى أن هذه الشخصية هى أهم ما فى الكتاب. أضف إلى ذلك ، أنى أردت أن اقدم هذه الشخصية وهى تعانى من عملية انفصام فى الشخصية، قبل أن تشق طريقها إلى جزيرة كيز Keys؛ ثم أكشف بعد ذلك عن التناقض الذى طرأ على هذه الشخصية فى غضون شهور قلائل من الوحدة والاكتفاء الذاتى.

رواية **خطايا الآباء**، التى تعد الأولى من ثلاث روايات كتبتها عن ماثيو سكدر Mathew Scudder، تفتح على هذه الشخصية وقد استأجرها أب قتيل ضحية. كما أن الحدث الذى يلى ذلك يجىء متدرجا، وقد أحسست أن الرواية يمكن أن تكون أكثر تأثيرا لو أنى تناولت أحداثها من منظور التسلسل التاريخى المنظم، ومع ذلك فان الروايتين اللتين جاءتا بعد ذلك، ضمن هذه السلسلة اخترت لهما نظرية الأشياء الأولى هى الثانية والأشياء الثانية هى الأولى.

هناك مدرستان فكريتان لبداية الرواية وتهتم أولاهما بكتابة الرواية على حين تهتم المدرسة الأخرى بصحة الرواية. والمدرستان كلتاهما على صواب بطبيعة الحال، ويتمثل الفارق بينهما فى التركيز الذى يختلف باختلاف الكاتب وباختلاف نوعية الرواية أيضا.

وفيما يخصنى، فإن الكتاب لا يصبح مطلقا حقيقة واقعية عندى إلا بعد أن أبدأ فى وضعه على الورق، وأنا لا آخذ بعين اعتبارى ما أكتبه فى المخطط أو المعالجة بل إن ذلك يحتم علىَّ الاستمرار فى الكتابة فعلا، وسحب الصفحات المنتهية من آلتى الكاتبة بعد أن كتبتها نثرا وحوارا ومع ذلك قد لا تكون هذه الصفحات منتهية بالمعنى الحقيقى لهذه الكلمة؛ وقد ألقى بها فى سلة المهملات أو أتخلص منها، وقد أعيد كتابتها مرات ومرات قبل أن تصل الرواية إلى شكلها النهائى. ومع ذلك قد تحمل تلك الصفحات مظهر الصفحات المنتهية، وعندما تبدأ تلك الصفحات تتكوم إلى اليسار من آلتى الكاتبة، هنا فقط أحس، بل أعرف، أنى اصبحت مشغولا بحق فى عملية كتابة الرواية العجيبة.

والأرجح أنى بسبب كل ذلك أبدأ فى كتابة بعض الروايات قبل الأوان المحدد لها، أى قبل أن أعمل فكرى فيها إعمالا تاما، وغالبا ما تجىء المسودات التى أكتبها للفصول الأولى العديدة بمثابة جزء من عملية التفكير فى الرواية وخلال كتابتى لهذه المسودات أجدنى اكتشف الكثير من المعلومات الضرورية عن كل من شخصيات الرواية وحبكتها التى ستدور فى إطارها هذه الشخصيات.

وقد حدث ذلك فى روايتى التى عنوانها **اللص الذى أراد أن يقتبس عن رديارد كبلنج** فبعد أن كتبت روايتين عن برناى رودنبار، كان من الأرجح ألا أكتب خمسين صفحة من المسودة الأولى للتعريف بهذه الشخصية، إضافة إلى انى لم أكن بدون علم بأبعاد الحبكة؛ لأنى كانت لدى بالفعل رؤية واضحة تماما عن الحبكة على امتداد ما لا يقل عن المائة صفحة الأولى عندما جلست إلى آلتى الكاتبة لأكتب الصفحة الأولى.

ومع ذلك، وبعد أن كتبت خمسين صفحة قررت أن ما فعلته لا يروقنى فقد أحسست أن خطو الرواية ليس على ما يرام. فقد كانت هناك بعض الشخصيات التى كنت أريد الاستغناء عنها، وكانت هناك بعض المشاهد التى وددت أن أضغطها، كما كانت هناك علاقة بين كل من برناى وصديقته الحميمة كارولين كيزر Carolyn Kaiser وهو الشخصية التى عرفت الكثير عنها مما مكننى أن أحملها معى على امتداد خمسين صفحة، ونتيجة لذلك أردت أن أعيد رسم هاتين الشخصيتين حتى أعيد تحديد شخصية كارولين كيزر فى صفحات الرواية الأولى كما كنت أريد أن اضع اساس هاتين الشخصيتين فى الافتتاحية أيضا.

من ناحية ثانية، كانت روايتى التى عنوانها بعد الوفاة الأولى، وكنت أعرف الكثير عن الافتتاحية، أما ما سيأتى بعدها فلم أكن اعرف عنه الكثير. ومقدمة هذه الرواية المنطقية على النحو التالى: رجل قضى فى السجن فترة من الزمن عقابا له على قتل إحدى المومسات عندما كان فاقدا وعيه بسبب شربه المشروبات الكحولية. ثم يطلق سراح ذلك الرجل بناء على واحد من تلك التقارير الشهيرة التى صدرت فى مطلع الستينيات ـ وبخاصة تلك القرارات التى صدرت فى قضايا مثل قضية ميراندا وقضية أسكوبيدو، وجديون، والرواية بدأتها بطريقة الفصول الثانية أولا والفصول الأولى ثانيا، وجعلت أليكس Alex ـ الشخصية الرئيسية فى الرواية ـ يمشى ببطء وجعلته على وشك أن يفيق من سكر بفعل تناول المشروبات الكحولية التى احتساها فى أحد فنادق تايمز سكوير Times square، ولكنه يشاهد امرأة ميتة على الأرض غارقة فى بركة من الدم، وتخطر له فكرة أنه ارتكب جريمة القتل مرة أخرى. وفى الفصل الثانى من الرواية يقرر الا يسلم نفسه مثلما فعل فى المرة الأولى، ويصبح هارباً من العدالة. ثم يعترف أخيراً بأنه هو ذلك الرجل، وما هو ذلك الذى فعله للمرة الثانية، ثم تكتمل بعد ذلك عملية الرجوع إلى الماضى تلك. ويفتش أليكس Alex فى ذاكرته ليحصل على ومضة من اللحظة التى سبقت فقدانه وعيه بسبب الشراب المخدر، وهذه الومضة تكفى لإقناعه بأنه لم يقتل تلك البغى قبل كل شىء، وأنه عليه أن يبحث عمن فعل ذلك. وبقية الكتاب لا تعدو أن تكون المحاولات التى بذلها أليكس للوقوف على ذلك.

وللحق أقول، إنى لم أكن أعرف القاتل عندما بدأت كتابة الرواية. أكثر من ذلك، أنى لم أكن عرف مفتاح مختلف الشكوك. ولن أبالغ إن قلت: إن كل ما كنت أعرفه هو الطريقة التى ستبدأ بها الرواية. فقد كان ذلك المشهد حياً فى

ذهنى، وعندما بدأت أكتب ذلك المشهد بدأت تتبلور فى ذهنى أيضاً فكرة افتتاحية الفصل الثانى. وبعد تلك النقطة كنت قد تمكنت إلى حد بعيد من حبكة الكتاب طوال عملية الكتابة. وبالرغم من كل ذلك لم يتحتم علىَّ قط أن أعيد صياغة الفصلين الأولين؛ إذ كنت مدركاً تماماً أنهما على ما يرام برغم أنى كتبتهما دون أن أعرف ذلك الذى سيأتى بعدهما.

وبرغم ذلك، وإلى حد بعيد جداً، فإن الفصول الأولى تحتاج إلى إعادة الصياغة أكثر من الفصول التى تليها، وهذا فى رواياتى على أقل تقدير.

وعندما أجد نفسى فى مثل هذا الموقف يكون أمامى خياران: إما أن أعيد صياغة الافتتاحية على الفور، أو أندفع فى كتابة الرواية ثم أعيد صياغة الافتتاحية بعد أن أنتهى من مسودة الكتاب الأولى.

وأنا أكرر مرة أخرى، أن القرار فردى فى مثل هذه الأمور وليس عرفياً.

فهل تريد أن تنهى روايتك أولاً، أم تريد تصحيحها فى المقام الأول؟ وقد توصلت إلى نتيجة مفادها أنى أحس بالارتياح فى وجود الرواية إذا ما صححت ذلك وأنا أكتبها، وبغير ذلك فإن تركيزى على الفصل الخامس عشر، على سبيل المثال، سوف يتشتت من جراء إدراكى أن الفصول من واحد إلى ثلاثة يجب أن تقوم بجولة أخرى خلال آلتى الكاتبة. وسوف أتناول هذه الورطة بالمزيد من النقاش فى فصل آخر أفردته للتصحيح والتنقيح، غير أن الأمر تجدر الإشارة إليه هنا إشارة سريعة نظراً لأن أقسام البداية تفقد فى معظم الأحيان عنصر التزامن والتوافق مع بقية الرواية.

وإذا ما سلمنا بأن الافتتاحية تكون بحاجة إلى إعادة الصياغة فإن ذلك قد يجعلك غير مجيد. ولهذا السبب فأنا أنطلق دوما من فرضية أن ما أكتبه هو ذلك الذى سيمثل فى يوم ما للطباعة دون زيادة أو نقصان.

ولكنى أقولٍ إن هذه هى طريقتى. وقد يكون ذلك الإحساس بعدم الإجادة، عاملاً مشجعاً، لدى كاتب من نوع آخر. وقد يكون مثل هذا الكاتب أقل إحباطاً من جراء طباعة مسودة أولية غير مربكة على أوراق ثانوية صفراء، عن إحساسه بأن كلماته إنما هى منحوتة على ألواح من الصخر.

أن أهم شىء، كما سبق أن قلت، ليس كتابة الرواية ولا تصحيحها. وإنما المهم هو أن تفعل الشىء السليم الناجح.

الفصل التاسع

كتابة الرواية

كتابة الرواية عمل شاق

كتابة أى شىء على ما يرام عمل، سواء أكان ذلك ملحمة أم ثلاثا أم البيت الأخير فى لمريكية لمسابقة المعطرات. أما فى الرواية فيتعين عليك أن تعمل عملاً طويلاً جداً كى تنتج رواية سيئة. ولعل ذلك يفسر أسباب وجود شعراء كثيرين من الهواة غير المجيدين أكثر من الكتاب الروائيين غير الجيدين. فكتابة القصيدة الجيدة صعبة تماماً مثل كتابة الرواية الجيدة. بل ربما كانت الرواية أصعب. ومع ذلك فإن أى مهرج من المهرجين أصحاب الأقلام المسنونة يستطيع أن يكتب عشرة أبيات من الشعر ويطلق عليها اسم قصيدة. ولكن المهرج لا يستطيع أن يملأ مائتى صفحة نثراً ويطلق عليها اسم رواية. إذ لا يستطيع أن يفعل ذلك سوى المهرجين أصحاب الإرادة القوية.

لقد أخبرنى أصدقائى ومعارفى غير مرة قائلين: أنا لا يمكن مطلقاً أن أكون كاتباً لأنى ليس لدى النظام الذاتى. إذ سيكون أمامى أشياء كثيرة لابد من عملها. ولن يكون لدى مطلقاً الوقت الذى أمضيه فى كتابة الرواية.

ولعلنا لا نضحك على أنفسنا، إذ أن هذه العملية تحتاج فعلاً إلى الانتظام الذاتى. ولكنى فى أقسى الأيام التى يمكن أن تخطر ببالك، أستطيع دوماً أن أجد ما أفعله إلى جانب الكتابة. إن لدى خيارات عديدة. إذ بوسعى أن أقرأ، وأشاهد التليفزيون، أو أتناول سماعة التليفون أو أطلب شخصاً آخر، أو أسطو على الثلاجة أو أجلس بدلا من كل ذلك إلى آلتى الكاتبة، وألتقط كلمات من الهواء، وأنظمها ثم أنشرها على الصفحة. وإذا لم أستطع اختيار العمل اختيارا مناسباً فلن أستطيع كتابة رواية واحدة.

والانتظام الذاتى له أشكال مختلفة. ويجوز لنا فى هذا الصدد أن نقف على ما كان يفعله اثنان من أكثر الروائيين ذيوعا فى أيامنا هذه وهما:

جورجز سيمنون geroges simenon وجون كريزى John Creasy. فقد كتب كل منهما مئات الروايات، كما حقق كل منهما أيضاً شهرة كبيرة فى مجال قصص الجريمة.

كان جون كريزى يكتب كل يوم، كان يعمل سبعة أيام فى الأسبوع، أى اثنين وخمسين أسبوعاً فى العام الواحد، وكانت ينتج أكثر من ٢٠٠٠ كلمة صباح كل يوم قبل أن يتناول طعام الإفطار. ولم يختلف نظامه المعتاد قط فى يوم من الأيام، وسواء أكان فى بلاده أم خارجها، أو كان متعباً أو يفيض طاقة، فإنه كان يصحو من نومه ثم يغسل أسنانه بالفرشاة ويبدأ الكتابة. لقد اعترف مرارا بأن سلوكه هذا كان إجبارياً، وقد فسر ذلك بأنه لم يكن يسترخى أو يتمتع ببقية النهار إلا بعد أن يفى بمتطلبات الكتابة تلك. وإذا كنت ممن يكتبون ألفى كلمة فى اليوم، فمعنى ذلك أنك ستنتج نحو عشرة كتب فى العام الواحد، وقد كان كريزى يفعل ذلك معظم حياته.

هذا الانتظام الذاتى كان مختلفاً تماماً عند جورجز سيمنون. ولعلك شاهدت فيلما تليفزيونياً وثائقياً عن عادة هذا الرجل فى الكتابة. لقد عرضت هذا الفيلم مرارا القنوات التعليمية. فقد اعتاد ذلك الرجل أن يحزم حقيبته وآلته الكاتبة ثم يسافر إلى إحدى المدن الأوربية أو أى مدينة أخرى وينزل فى أحد فنادقها.

وفى هذه المدينة يحاول العمل بأقصى طريقة يمكن تخيلها، ويغمس نفسه تماماً فى عمله، ويتجنب الاتصال بالبشر طوال هذه المدة، ويترتب على ذلك أن ينتهى من المخطوطة خلال عشرة أو اثنى عشر يوماً. وعندما ينتهى الكتاب يعود الرجل إلى منزله ليستأنف حياته اليومية المعتادة، تاركا العنان للحبكة كى تنمو فى ذهنه تدريجياً استعدادا للرواية التالية، وفى النهاية يقصد مدينة أخرى ويكرر العملية مرة ثانية.

أما أنا فقد اختلفت عادتى فى الكتابة على امتداد السنوات العشرين الماضية، لأنها كانت تشكل نفسها دوما بما يتلاءم مع حالتى النفسية، ومرحلة الحياة التى أمر بها، وبعض الظروف الخاصة الأخرى. ففى مطلع حياتى الأدبية كانت طريقة سيمنون تروقنى تماما. ولا يزال لدى ما أقوله عن فكرة إتمام الرواية خلال فترة زمنية قصيرة؛ لأن هذه الطريقة تجعل الكاتب يعيش

الكتاب طوال الفترة التى ينفقها فى كتابته، أضف إلى ذلك أن انشغال الكاتب بالرواية على هذا النحو يكون- فى واقع الأمر- فى أقصى درجاته.

وقد حدث فى بعض المناسبات أن كتبت روايات خلال ثلاثة أيام. بل لقد كتبت روايتين لم تستغرقا منى سوى سبعة أو ثمانية أيام، والأرجح أن هاتين الروايتين كانتا لا تقلان جودة عن أى شئ آخر كتبته من قبل. ولا يمكن أن أقدم من الحجج ما يثبت أنى أخطأت عندما كتبت هذين الكتابين بهذه السرعة.

كما أنى لا أميل إلى محاولة فعل ذلك الشئ مرة أخرى.

وأنا هذه الأيام لا أكتب عشرين أو ثلاثين صفحة فى اليوم الواحد وإنما أكتب خمس أو سبع صفحات. قد يكون للعمر عمله فى هذا، ولكنى أشك مع ذلك أن العمر هو العامل الوحيد بل هو العامل الرئيسى. ومن رأيى، وبنفس الأهمية تقريبا، أنى أصبحت أكثر حرصا وأكثر مرونة. ويوم أن كنت مؤلفا تافها متهورا ومندفعا كانت لى رؤية نفقية؛ بمعنى أنى لم أكن أرى أو أتبين سوى طريقة واضحة لعمل شئ بعينه فى رواية من الروايات. ولذلك كنت أحنى رأسى وأبدأ الطعان وأفعل ما أريد. أما الآن فقد اتسعت رؤيتى وزادت، معنى ذلك أنى أصبحت أكثر وعيا للاحتمالات والإمكانيات من ناحية، وتعدد الخيارات المتيسرة لى من ناحية ثانية، إذ بوسعى أن أتبين أكثر من طريقة أستطيع بها بناء مشهد من المشاهد، زد على ذلك أن التمهل يجعلنى اختار من بين هذه الطرق أنسب طريقة أرتاح إليها.

منذ سنوات مضت كان بوسعى أن أسهر للعمل أثناء الليل، ولكنى لا أقوى على فعل ذلك الآن. وأنا على يقين أن جاذبية زيت منتصف الليل تكمن فى الصورة الذهنية المصاحبة له - صورة ذلك الكادح الذى يحصن نفسه بأكواب القهوة التى لا يعرف لها عدداً، وتدخين سيل لا ينتهى من السجائر وخوض المعركة الحاسمة على حين يكون العالم نائما. يدخل ضمن هذه العملية عنصر عملى أيضاً، فطوال نوم بقية عائلتى **مثل بقية العالم** أستطيع العمل دون أن يقاطعنى أحد، وهذا بحد ذاته كمال نتمناه من كل قلوبنا لو أنه أتيح لنا.

أضف إلى ذلك، أنى فى تلك المرحلة من حياتى كنت أشْبَه بشر الليل. فقد كنت أحس أن أفضل استغلال للنهار هو أن أنامه بكامله، وأن شروق الشمس كان شيئا عظيما وأنا أراه قبل أن أذهب للنوم.

وعلى كل حال فإن الثابت الوحيد هو التغيير، كما أنى يغلب على الآن أن

أفعل ما أريد فى بداية النهار، وليس فى آخره معنى ذلك أنى أنجز عملى فى معظم الأحيان فى فترة الصباح وعقب الإفطار مباشرة. وأنا عندما أحاول العمل فى فترة متأخرة من النهار، أجد أن ذهنى ليس مستعدا تماما لذلك. فضلا عن أنى أحس بنشاط أكبر فى فترة الصباح، وبخاصة بعد أن أكون قد أمضيت ست أو سبع ساعات نائما، حتى يتبين لى تنظيف ذهنى من النفايات التى علقت به.

وقد توصلت غالبية الكتاب المحترفين إلى صحة ما أقول به هنا. كما أبلغ عدد كبير منهم أنهم اعتادوا أن يعملوا فى المساء، أو حتى ساعة متأخرة من الليل، ولكنهم وجدوا أنفسهم يتحولون تدريجيا إلى كتّاب صباحيين. بعض آخر من الكتاب لا يزال لا يعمل أثناء الليل الذي يجدون فيه الوقت المناسب للعمل. بعض ثالث يعمل فى أى وقت كلما وجد ذلك مناسباً.

الحقيقة أنه ليست هناك إجابة سحرية، بل المؤكد أن الاستثناءات فى هذه المسألة أكثر من القواعد، ومن هنا فلم أحلم بتأييد أن يتخلى الكاتب عن نظام هو يرى أنه يصلح بل وعلى ما يرام بالنسبة له. وعلى كل حال، أنا أحبذ - فيما يخص أولئك الذين يحاولون تحديد وقت معين من النهار يكتبون فيه- بشدة العمل فى فترة الصباح، وبخاصة أولئك الكتاب الذين يشغلون وظائف لا تتصل بالكتابة. إذ من السهل أن يكتب الكاتب، بل ويكتب جيدا، بعد أن يصحو من النوم وليس بعد يوم من العمل المرهق. ومن الحكمة أيضاً أن يبدأ الإنسان الكتابة بعد قهوة الصباح وليس بعد شراب المارتينى العنيف الأحمق.

***

الأهم من ساعات العمل التى تقضيها جالسا إلى الآلة الكاتبة، هو الطريقة التى تختار أن تنفق بها هذه الساعات فى معظم الأحيان. وإذا كان هناك ما أقتنع به من واقع خبرتى وخبرات الآخرين، فهو رغبتى فى إنتاج منتظم. قد تكون هناك بعض الاستثناءات - بل إن هناك استثناءات دوما - ولكن أولئك الذين ينجحون فى كتابة الرواية إنما يعملون بإصرار وبطريقة منظمة. هؤلاء الناس قد يقتطعون بعض الوقت فيما بين رواياتهم، أو حتى بين مسودات الكتاب الواحد، ولكنهم عندما يعملون ينكبون على العمل - أى يقضون نحو خمسة أو ستة أيام بل وأحيانا ثمانية أيام إلى أن ينتهوا من الرواية.

وأهمية ذلك تعود إلى سببين أولهما، أنه من الواضح أنك كلما انتظمت فى العمل فإن ذلك يؤدى إلى سرعة الانتهاء من هذا العمل الأثرى. فلو أنك تكتب

بمعدل صفحتين فى اليوم الواحد، فإن الكتاب الذى يبلغ عدد صفحاته مائتى صفحة سوف يستغرق منك مائة يوم. ولو كتبت يوميا فإنك ستهى الكتاب فيما يزيد قليلا على ثلاثة أشهر. وإذا كنت تكتب بمعدل ثلاثة أيام فى الأسبوع، فإن الكتاب نفسه سوف يستغرق الجزء الأكبر من العام.

السبب الثانى والأهم، فى رأيى، هو أن العمل المنتظم من يوم لأخر فى رواية من الروايات يجعلك تتمثل الرواية من بدايتها إلى نهايتها، ويبقى عليها فى ذهنك طوال تلك الساعات التى تجلس خلالها إلى الآلة الكاتبة، وأيضاً تلك الساعات التى تنجز فيها شيئا آخر- سواء أكنت تلعب أو تقرأ أو حتى عندما تكون نائما. معنى ذلك أنك أنت والرواية تصبحان اثنين فى واحد طوال هذه المدة، هذا يعنى أيضا أن عقلك الباطن يستطيع استعادة مصادرك التى تكون لها علاقة بمشكلات الحبكة طوال إلحاح هذه المشكلات عليك. وهذا لا يحتم عليك أيضاً أن تتوقف عند بداية عمل النهار كى تعيد قراءة ذلك الذى كتبته أو أن تتذكر ذلك الذى كان يدور بذهنك عندما تركت الرواية آخر مرة فى الأسبوع السابق.

يقول هوبرت جولد: **الكاتب الروائى يتعين عليه أن يفكر/ يحلم بقصة كل يوم. فالشعراء وكتاب الرواية يقصدون منتصف الليل بجعبة مليئة بالمعلومات ومغموسة فى جمجمة آدمية مليئة بالحبر. ويردف الروائى جوزيف هانسن** joseph hansen **قائلا: لقد أغضبت بعضا من الكتاب الروائيين الشبان عندما قلت: إن الرواية شئ أنت تفعله عندما تستيقظ فى الصباح، شأنه شأن فرش الأسنان أو تناول طعام الإفطار، وأنه كذلك أو الأفضل أن يكون كذلك.**

☆☆☆

كان من عادتى منذ سنوات مضت أن أصحح تجارب بروفات مخطوطاتى الطباعية بعد الانتهاء من كتابة الرواية. ولكنى كرهت ذلك العمل، إذ إنى كنت أحس عندما أكتب كلمة النهاية فى منتصف الصفحة الأخيرة من الرواية، وكأنى فائز فى سباق جرى المسافات الطويلة، يعبر خط النهاية، كما أنى عند هذه المرحلة أحس رغبة فى الاسترخاء على الأرض، لا أن أعود لأقطع الطريق من جديد لأتبين إن كانت مفاتيحى قد سقطت منى على امتداد ذلك الطريق الطويل.

وترتيبا على ذلك كان يغلب علىَّ أن يكون تصحيحى لتلك التجارب «البروفات» متسما بالإهمال والعجلة. ولم يكن ذلك كارثة، وحسب - برغم أنى كان يغلب على إنتاج مخطوطة نظيفة على نحو معقول - ولكنى بعد سنوات -

اكتشفت وسيلة أستطيع بها تحاشى مواجهة عملية المراجعة الروتينية البغيضة تلك، وقد عادت على تلك الوسيلة بعوائد لم أكن أتوقعها. ولذلك أرى أن أتقاسم معك هذه الوسيلة.

فقد بدأت أراجع تجارب الرواية الطباعية وأنا أمضى قدما فى كتابتها. ولم تكن هذه المراجعة بالتأكيد صفحة إثر أخرى، وإنما كنت أراجع فصلاً كاملاً، أو أراجع عمل يوم كامل فى المرة الواحدة.كما كنت أقوم بهذا العمل البسيط البغيض اما فى نهاية العمل اليومى أو قبل أن أبدأ عمل اليوم التالى.

وتنطوى عملية التصحيح المستمر هذه على ثلاثة تأثيرات، أولا، أنها تجعلنى أتمثل الرواية وأغنيها بصورة مستمرة، وبخاصة إذا كانت عملية التصحيح هذه تتم قبل أن أبدأ عمل اليوم التالى مباشرة. وطوال عملية التصحيح أستطيع التقاط ذلك الذى تركته من قبل، كما أجهز ذهنى لاستئناف عملية السرد.

التأثير الثانى، أنى أجيد التصحيح عندما أتعامل مع تل صغير بدلا من جبل كبير. أضف إلى ذلك، أن هذا يعطينى من الوقت ما أستطيع فيه ملاحظة التغييرات التى أريد إحداثها. إذ أستطيع حصر المسائل الأسلوبية الشاذة وتغييرها هنا وهناك.

ثالثا، إنى أحس بمزيد من الارتياح إزاء ما فعلته، نظرا لأن تلك الصفحات المكدسة إلى اليسار من آلتى الكاتبة تصبح فى حكم المنتهية. صحيح، أنى قد أنهى عملى، بإعادة صياغة العمل كله - غير أن ذلك سابق لأوانه فى هذه المرحلة. لأن ما يعنينى وأنا أكتب، هو أن تلك الصفحات المكدسة على نحو أنيق هى التى سيبدأ منها عامل طباعة اللينوتيب عمله.

وطالما أننا مازلنا نتكلم عن موضوع تصحيح التجارب «البروفات الطباعية» أحب أن أضيف شيئا، فأنا وأنا أكتب يغلب علىَّ أن أشطب على الكلمات الخاطئة أو العبارات غير الموفقة. وأنا أستعمل فى شطب المقطوعات التى تكون من هذا القبيل، قلما سميكا أثناء التصحيح. واستهدافا للسرعة فأنا أتصفح الأوراق مرة واحدة أتعامل خلالها مع تلك الأجزاء المشطوبة، ثم أركز بعد ذلك على النص الحقيقى مستخدماً فى ذلك قلماً له سن رفيع.

☆☆☆

يبدو لى أنك بدأت تُكوِّن فرضية واسعة تماماً.. إذ يبدو أنك بدأت تسلم بأن كل ما يجب أن أفعله هوأن أضع جسدى أمام آلتى الكاتبة ثم ينساب كل شىء بعد ذلك. ولكن ماذا عن الأيام التى يكون ذهنى فيها صفحة بيضاء؟

وأنا أجيب عن هذا السؤال بطريقتين. وأنا أقول للمبتدئين إن أهم الخطوات التى يجب أن أخطوها لأضمن إنجاز العمل المطلوب فى يوم من الأيام هى أن أزرع ظهرى فى مكتبى جلوساً إلى آلتى الكاتبة. وإذا لم يكن من الصحيح تماماً أن مسألة زرع الجسم هذه لا يترتب عليها انسياب الذهن فإن العكس هو الصحيح تماماً، لأننى إذا لم أكن جاهزاً للعمل فلن أنجز شيئاً. إنها لدورة.

أما إذا لم يعمل الذهن عمله برغم كل ذلك، فذلك يعنى واحداً من اثنين فى أغلب الأحيان. أما أن أكون قد أصبت بشلل من جراء عجزى عن تحديد ما يمكن أن يحدث بعد ذلك، أو أن حالتى الذهنية هى التى تحول بين أصابعى وبين مفاتيح الآلة الكاتبة، وهو ما يجعلنى لا أرضى عن الجمل حتى عندما أحاول تشكيلها فى ذهنى.

المشكلة الأولى، هى عدم القدرة على تحديد ما سيحدث بعد، وهى تعد انعكاساً لتسعة أعشار الوقت كله. وأنا فى أحيان كثيرة لا أعرف إلا ما سيحدث فى الصفحات الخمس التى أنوى كتابتها اليوم، معنى ذلك أن القلق الذى يصيبنى يكون من جراء ما سأكتبه غداً أو بعد غد أو حتى فى مطلع شهر أبريل.

إن الجنون يكمن فى هذا الطريق. وكلما ركزت على ما أفعله اليوم، كنت أكثر زاداً وعتاداً وأنا أكتب حصة اليوم التالى.

أضف إلى ذلك، أن الغد إنما يرعى نفسه بصفة عامة. ويجب أن تفهم، أننى لا أقلل من قيمة التخطيط الصحيح المناسب. ولعل هذا هو السبب الذى يجعل المخطط الروائى أمراً مفيداً، سواء أكان ذلك المخطط رسمياً أم حتى غير مكتوب. زد على ذلك أن استمرار التخطيط يمكن أن يكون مفيداً إذا ما تم على أساس يومى. وأنا فى معظم الأحيان أجدنى أبعد نظرى عن مجلة المساء لأترك لذهنى العنان مجتراً شيئاً من مشكلة الحبكة ومتأملاً إياها لبضعة أيام قلائل فى مستقبل الكتاب.

ولكنى عندما أكتب، أكون فى أحسن أحوالى إذا ما كنت مشغولاً فقط بعمل اليوم وحسب. والسبب فى ذلك، أن هذا يكون كل ما يمكن أن أشغل نفسى به فى مثل هذا الموقف، وهكذا لا أستطيع أن أكتب صفحات الغد اليوم مثلما لا أستطيع تنفس هواء الغد اليوم. وهذا يعنى أيضاً أن عدم معرفتى بما سأكتبه

غداً لا يهمنى اليوم كثيراً. أى أننى لست بحاجة إلى المعرفة إلى أن يجئ الغد. وإذا ما جاء الغد، فالأرجح أننى سيكون لدى الإجابة إذا ما كنت بحاجة إليها. أى أن الإجابة ستأتى من ذلك الذى أحاول كتابته اليوم، ومن جميع العمليات التى سوف يستطلق عقلى الباطن حركتها من حين لآخر.

ومع ذلك، فأنا فى بعض الأحيان، أعرف ما يمكن أن يحدث سواء اليوم أو غداً. ولكن الذى يوفقنى فى مسارى هو أن الكلمات تستعصى على الصحة فى مثل هذا الموقف. فكل شىء لا يعمل وتبدأ الشكوك السوداء تراودنى عن حدوث تلف عضوى فى المخ.

وهذا ينقلنا إلى مشكلتنا الثانية: إذ تكون هناك أيام لا يستطيع الكاتب أن يفعل فيها شيئاً سوى الذهاب إلى السينما. ولكن الأيام التى تكون على هذه الوتيرة ليست كثيرة. ولكنى تعلمت شيئاً رحت أفعله فى مثل تلك الأيام، وهو أن أجلس إلى آلتى الكاتبة وأكتب حصتى اليومية مهما كان الثمن.

وهنا أبدأ فى مساومة نفسى. إذ أعطى نفسى سلطة كاملة فى تحديد ذلك الذى يأتى بعد أن تصبح الصفحات الخمس مقروءة وكأنها طبعت بطريقة الأورانجوتان، ذلك القرد الشبيه بالإنسان، وإذا اتضح فى الصباح التالى أنى لا تروقنى تلك الصفحات الخمس، يصبح بوسعى التخلص منها عن طيب خاطر. ولكنى أجلس فى الوقت ذاته لأكتبها من جديد فى مختلف الأحوال والظروف.

قد تندهش لعدد المرات التى أنهيت فيها الصفحات الخمس تلك على نحو غير مقبول تماماً فكم من صفحات أخرجتها من الآلة الكاتبة لألقى بها فى الطريق، أو أغضنها، أو ألقى بها فى سلة المهملات، أو أبدد بها الهواء وهى تصطحب معها كل أنواع اللعنات. ولكنى بصورة عامة أحصل على خمس صفحات أكتبها بطريقة تثبت أنها ـ إن لم تكن من وحى السماء ـ فهى لا تقل عن مستوى الجودة التى وصل إليها نثرى. وفى تلك المناسبات النادرة بحق، التى أتخلص فيها من الصفحات الخمس فى صباح اليوم التالى، أكون برغم كل ذلك، قد استفدت من تلك المصيبة، لأن الصراع الذى يترتب على ذلك يكون قد سد شيئاً سائباً، ولذلك أستطيع أن أتقدم للعمل نفسه برؤية واضحة كانت مشوشة فى اليوم السابق.

ومن هنا تجئ أهمية أن الحصة اليومية لا تشكل عبئاً كبيراً. وأنا من ناحيتى، أستطيع أن أفلح دوماً فى اعتصار خمس صفحات من آلتى الكتابة.

إنه عبء يمكن التغلب عليه والنجاح فيه.. وأنا عندما أحدد لنفسى أهدافاً أعلى، قد لا أواجه مشقة فى تحقيق تلك الأهداف فى الأيام الحسان، ولكنى فى الأيام العجاف أخاف من إنتاج عشر أو اثنتى عشرة صفحة. وعليه، أفضل ألا أفعل شيئاً على الإطلاق، وهنا أفضل التضحية بالزخم على المضى قدماً.

وحين تتوقف الرواية بين حين وآخر لا بسبب تغيير أساسى أو التشوش وإنما لحدوث خطأ من نوع معين. فهذا هو موضوع الفصل التالى.

الفصل العاشر

العقبات التافهة..
والطرق المسدودة والتشعبات الزائفة

قد تصطدم الرواية ببساطة بجدار من الجدران. وذلك بأن تمضى الرواية إلى الأمام مضياً سلساً وتدخل بك فى مجال الشعور بالهدوء الزائف الذى يسبق العاصفة ـ ترى هل هناك أى نوع آخر غير هذا؟ ـ وهناك تتخلع عجلة من العجلات، ولا يكون أمامك سوى الاعتراف بأن الخطأ هو خطؤك، وأنك لا بد أن تفعل شيئاً إزاء ما حدث.

لو أن عندى إجابة سحرية عن هذا السؤال لما كتبت هذا الكتاب. وسبب ذلك، ليس عدم رغبتى فى اقتسام ذلك التبصر الذى استوحيه معك من السماء. إذ أكون فى غاية السعادة عندما أفعل ذلك. ولو تيسر لى ذلك لأصبحت مشغولاً بإنهاء دزينة من الكتب أو ما يزيد على ذلك، التى اصطدمت ببعض العقبات والصعوبات على مر السنين، تلك الكتب التى وهنت وترقد منذ ذلك الحين غير مكتملة فى أدراج مكتبى أو فى صناديق من ورق الكرتون.

وأنا لا أحكى هنا عن تلك البدايات الزائفة التى أنهيت معها فصلاً أو فصلين من الرواية، ثم توقفت بعد ذلك إحساساً منى أنها ليست على ما يرام. الروايات التى من هذا القبيل كانت مجرد أفكار أنا الذى رفعتها إلى أعلى سارية العلم، ولكنى أنزلتها دون أن أعمل فيها فكرى ثانية، بعد أن وجدت أن أحداً لم يحييها. وإنما، أنا أتحدث هنا عن تلك الروايات التى وصلت فيها إلى خمسين أو مائة أو مائة وخمسين صفحة قبل أن تطرأ أية صعوبة من تلك الصعوبات الغريبة، سواء بالنسبة للرواية أو المؤلف نفسه، تلكم الروايات التى لم يحدث لها شىء بعد ذلك.

لقد حدث ذلك لى، فى بعض الأحيان، وكان سبب ذلك نزوعى إلى الكتابة الروائية دون أن تكون لى فكرة واضحة تماماً عن الهدف الذى أريد الوصول

إليه. وأنا على يقين أنى عندما أعمل دوما على هدى من مخطط مفصل على نحو معقول فإنما أدخل طرقاً مسدودة فى كثير من الأحيان. وعلى الجانب الآخر، فإن استعدادى للبدء من افتتاحية متسلسلة راسخة، وتتبع تلك الافتتاحية إلى حيث تقودنى هو الذى مكننى من كتابة العديد من أنجح رواياتى. وإذا كانت البداية الزائفة التى تشكل ملء صندوق هى جزءاً من الثمن الذى يجب دفعه لقاء هذا النجاح، فأنا لن أعترض على ذلك.

ومع ذلك، ليس من قبيل الطرافة أو الطرف أن ينفق الكاتب الروائى وقتاً طويلاً، وجهداً كبيراً، ناهيك عن الانشغال الذهنى والانفعالى، فى رواية كُتب لها ألا تنتهى مطلقاً ولكن **سيمفونية شوبرت الناقصة** تعد جزءاً من ذخيرة كل أوركسترا سيمفونى، أضف إلى ذلك أن رواية **سرّ إدوين درور** بقيت مطبوعة منذ أن تركها ديكنز غير كاملة عند وفاته، ولكن ذلك لا يعنى أن أى انتاج من انتاجى الأدبى الجهيض يمكن أن يصل إلى أى مكان. وأنا إن كنت أندم على هذه الأعمال بوصفها مضيعة للوقت، إلا أنى أود بكل تأكيد أن يصل عدد تلك الجهود الجهيضة إلى أقل عدد ممكن مستقبلاً.

شئ آخر يمكن أن أقره هو أنى يغلب علىّ أن أواجه عقبة من نوع ما عند مرحلة معينة فى كل رواية من الروايات التى أكتبها تقريباً. ولقد تعلمت أن المشتركين فى سباقات الجرى لمسافات طويلة «الماراثون» يمرون بنوع مشابه من هذا الإرهاق عندما يصلون إلى علامة العشرين ميلاً وبخاصة عندما ينفد مخزونهم من سكر الكبد الجليسوجين. إذ يستمرون فى السباق بأى شكل من الأشكال وغالباً ما يكملون السباق وهم سائرون على أقدامهم.

ولكن معظم روايات التشويق التى أكتبها يصل طول المخطوطة الواحدة منها إلى ما يزيد على مائتى صفحة، وهو ما يكاد يقترب من ستين ألف كلمة. ولكن هذه الكتب تصطدم بعقبة من نوع ما عندما تصل المخطوطة إلى الصفحة العشرين بعد المائة أو قرابة هذا الرقم. وفى غضون هذا الرقم، أو عند هذه النقطة أجدنى أفقد ثقتى بالرواية - أو بمعنى أدق، أفقد ثقتى فى قدرتى على تحريك الرواية. إذ أن الحبكة تبدو عند هذه المرحلة بسيطة ومباشرة بحيث لا تستحوذ على اهتمام القارئ، أو أن تكون الحبكة معقدة على نحو يصعب معه حلها. وهنا أجدنى قلقاً لعدم كفاية الحدث، أو أن الموقف الرئيسى لا يبعث على اليأس تماماً، أو أن الكتاب أصبح ثقيل الظل فضلاً على أن اهتمامى يبدأ ينحو منحى آخر.

ثم أدركت أن ذلك الاقتناع هو من قبيل الوهم إلى حد كبير. وأنا لا أعرف سبباً لسوء الإدراك هذا الذى يحدث لى، ومع ذلك فأنا أشك أنه انعكاس لمواقفى الخاصة التى لا علاقة لها بالرواية. وعلى أى حال، فأنا أعرف من واقع خبرتى أن الأرجح تماماً ألا يكون هناك أى خطأ فى الرواية، وأنى إذا ما استمررت فى الاندفاع وتخطى المطب، فالأرجح أنى سأمضى وقتاً طيباً نسبياً فى الثلث الأخير من المخطوطة، بل إن الرواية نفسها ستكون على ما يرام.

وعلى كل حال، فأنا إذا ما ألقيت الرواية جانباً انتظاراً لحدوث شىء مبهر، فالأرجح أنى لن أعود إلى مثل هذه الرواية مطلقاً.

وقد لا يكون الأمر بهذه الشاكلة لدى كل كاتب من الكتاب، ولكنى تعلمت أن الأمر يمضى معى على هذه الشاكلة. صحيح أن إغراء أخذ استراحة من الرواية عندما ينضب وقودها، أمر لا نستطيع مقاومته أو التغلب عليه. وقد يبدو منطقياً أن مثل هذه الاستراحة سيكون لها تأثير طيب؛ إذ أن العبارات شأنها شأن شحن البطاريات البشرية إنما ترد على الذهن طواعية واختياراً. وأنا أخشى أن تكون الرغبة هى أم الفكر؛ يضاف إلى ذلك أن الصراع مع رواية صعبة أمر كريه، ويترتب عليه أن يرغب الكاتب بطبيعته فى عمل شىء آخر - أى شىء آخر! - بدلاً من تلك الرواية. ولكن التحرك الذى يكون من هذا النوع غالباً ما يتم على حساب إكمال الرواية.

وأنا يندر أن أعود مطلقاً إلى الروايات التى أهجرها. قد يكون ذلك جيداً، وقد تكون تلك الروايات بحالة أفضل وهى يعلوها الصدأ إلى جانب الطريق، ولكنى لا أعتقد ذلك. ويبدو لى أن بعض تلك الروايات التى أتركها وأهجرها لسبيل حالها تبدأ فى مواجهة الصعاب اعتباراً من الصفحة العشرين بعد المائة تقريباً. وأنا عندما آخذ استراحة من هذه الروايات أكون قد ضحيت بالزخم الذى كدسته. يضاف إلى ذلك، أنى أبدأ ترتيباً على ذلك، فى عدم إحكام قبضتى على الشخصيات والخلفيات. معنى ذلك أن الرواية تكون قد ابتعدت على كل من وعيى وعقلى الباطن.

وآمل أن نفهم أنى لا أتكلم هنا عن استراحة مقدارها يوم أو يومان. لأن الاستراحة التى من هذا القبيل قد تفيدنى وبخاصة عندما أكون مستغرقاً فى العمل منذ فترة طويلة وبحاجة إلى الاسترخاء. ولكنى عندما أهجر رواية مدة أسبوع أو شهر، أو بمعنى أصح عندما أفضل وضع الرواية، عن عمد، على

الرف عندما أكون أعمل فى شىء آخر، فهذا يعنى أنى سأهجرالرواية إلى الأبد.

★★★

وبرغم كل ما قلناه، تبقى لدينا حقيقة أن كثيراً من الروايات تصطدم فعلاً ببعض الصعوبات التافهة، وتدخل طرقاً مسدودة، أو تهيم فى بعض المسارات الفرعية الزائفة. وبعد أن تتأكد من أن ما يجب عمله هو الاستمرار؛ فإن المشكلة التى تواجهك سوف تتمثل فى أفضل الطرق لتحقيق ذلك الذى تأكدت منه.

فى معظم الأحيان قد تكون المشكلة فى الحبكة. وأنت إذا ما أعددت مخططاً مثلما اعتدت أن أفعل بصورة عامة، وبحيث يكون ذلك المخطط صورة شاملة للجزء الأول من الرواية، وإيمان تام بأن الفصول التى ستلى ذلك إنما سترعى نفسها بنفسها، فإن المشكلة هنا لا تعدو أن تكون فى معظم الأحيان واحدة من مشكلات التخطيط لما سيحدث فى الفصول التالية. وفى روايات الغموض، التى يحدث فيها كشف الحدث مع كشف ما يحدث فعلاً فى آن واحد، فإن مسألة تحديد ذلك الذى يحدث بالفعل تتسبب فى خلق بعض المشكلات.

ومع ذلك فإن الكُتَّاب الذين يعتنون بمخططاتهم قد يواجهون أيضاً هذا النوع من مشكلات الحبكة. وفيما يخص هؤلاء الكُتَّاب - أو فيما يخصنى وبخاصة فى الروايات التى أستعمل فيها مخططا مفصلا - فإن المشكلة تنشأ عندما تبتعد الرواية عن المخطط الذى أعده المؤلف. ولربما أخذت شخصية من الشخصيات شكلاً يجعل من الصعب الاستمرار فى رسمها على النحو الذى وردت عليه فى المخطط. وقد سبق أن تحدثت فى فصل سابق عن المرونة، وأكدت على أنك يجب أن تكون على استعداد لتعديل المخطط بما يسمح باستمرار النمو العضوى لروايتك. إذا ما حدث ذلك، فهذا يعنى أنك ستكون فى موقف ذلك الكاتب الذى يكتب دون أن يكون لديه مخطط يبدأ منه. وهذا يحتم عليك أن تقرر ذلك الذى سيحدث بعد ذلك وتحدده.

والصورة التى تخطر لذهنى وأنا أتدبر هذا النوع من العقبات التافهة هى صورة التشوش. بمعنى أنى فى أغلب الأحيان تدور فى ذهنى أفكار كثيرة جيدة ولكنها تتشابك مع بعضها شأنها شأن الجذوع الخشبية الطافية على صفحة النهر، التى يحاول كل منها أن يدفع الآخر إلى الأسفل، الأمر الذى يترتب عليه

أن يعترض كل منها طريق بعضها. وإن استطعت أن أنفض كل هذه الأشياء جانباً فإن الرواية قد تنساب بلا متاعب أو مشاق على الإطلاق.

وأفضل الطرق، التى اكتشفتها لفض اشتباك الأفكار، هى أن أجلس إلى آلتى الكاتبة وأحدث نفسى، بمعنى أنى أتكلم مع نفسى دون أن أراعى الأسلوب أو المعنى، وأنتج شيئاً هو خليط من تيار الوعى، وخطاب إلى النفس، ومخطط للجزء المتبقى من الرواية. وأنا فى أغلب الأحيان أتخلص من تلك الأشياء عندما تصبح عديمة القيمة عندى. ولم يخطر ببالى قط مغزى إنقاذ البقايا من أجل الأجيال القادمة، ظناً منى أن تلك الأجيال لن تهتم برواياتى، ناهيك عن قصاصات أظافرى الأدبية. وعلى كل حال، فقد اصطدمت أحدث رواياتى بما يمكن أن أسميه إحدى مشكلات الحبكة. وقد حللت هذه المشكلة بأن رحت أتمتم لنفسى وأنا جالس أمام آلتى الكاتبة، ومع ذلك لم أتخلص بعد من ذلك الذى أنتجته أثناء تلك التمتمة، بعد أن أدركت فى تلك اللحظة أن ذلك يمكن أن يكون له مغزاه فى توضيح بعض نقاط هذا الكتاب الذى بين يديك. وها أنا أعرض عليك، كيف كنت أتحدث إلى نفسى خلال تلك الرحلة الصعبة التى مررت بها وأنا أكتب روايتى التى عنوانها: **اللص الذى أراد أن يقتبس عن رديارد كبلنج.**

حسن، إلى أين تتجه الرواية؟ لقد سرق برناى الكتاب من آركرايت Arkwright بناء على أوامر من ويلكن Whelkin. ثم ذهب برناى للقاء ويلكن فى شقة بورلوك Porlock. وقامت بورلوك بتخدير برناى، وعندما يفيق من المخدر يجد نفسه داخل إطار جريمة قتل هذه المرأة. فى الوقت ذاته حاول السيخ Sikh أن يسترد الكتاب من برناى، ثم ينصرف ومعه كتاب ليس هو الكتاب المطلوب.

وهو كذلك. ويفرض أن ذلك السيخى Sikh يعمل لحساب مهراجا جيبو. وأن ماديلين بورلوك كانت تعمل لدى شخص ما ثم سرقت الكتاب وباعته لآركرايت. ويفرض أن بورلوك كانت نائمة مع آركرايت. وقد استطاع برناى أن يعرف ذلك من بطاقات الفرير Fur التى فى دولابها. كانت بورلوك وويلكن يعرف كل منهما الآخر – وهذا هو السبب الذى جعلها تلبس الشعر المستعار عندما ذهبت إلى محل بيع الكتب – كما أفلحت فى أن تعرف أن ويلكن سيحاول سرقة الكتاب عن طريق برناى.

ويفرض أن آركرايت أراد أن يشكل الكتاب صفقة استيراد - وتصدير مع

تاجر سعودى مهتم بجمع المواد المعادية للسامية.. وهنا يمكن أن يتحول الكتاب إلى ما يشبه طبق الحلو.. وهنا يصبح من المناسب أن نجعل أركرايت يدخل مع التاجر السعودى فى مناقشة عن الكتاب.

ويفرض أنه كان هناك نحو أربعة وعشرين كتاباً من هذا النوع وأن ويلكن أمكنه الوصول إلى مخبأ تلك الكتب وأصبح فى متناوله وتحت تصرفه فى إنجلترا، ثم قام بتزوير نقش هجارد Haggard على كل هذه الكتب، ثم راح يبيع تلك الكتب واحداً إثر آخرٍ لجامعى الكتب الأثرياء واشترط عليهم أن يبقوا الأمر سرا.. وأنه قام فعلاً ببيع واحد من هذه الكتب إلى أركرايت.. ثم يكتشف ويلكن أن أركرايت سيعرض النسخة التى لديه على التاجر السعودى.. وهنا يتحتم على ويلكين أن يستعيد النسخةالتى لدى أركرايت حتى لا يكشف التاجر السعودى النصب والخداع.

ولكن ما الذى قتل بورلوك؟

من الجائز أن يكون القاتل هو ويلكين.. ويفرض أن ويلكين عمل من خلال بورلوك ليجعل أركرايت يشترى الكتاب.. وأن بورلوك نفسها كانت تحاول استرجاع الكتاب لتبيعه فى مكان آخر.. ويفرض أن ويلكين دخل الشقة بعد أن أعطت بورلوك المخدر لبرناى، ثم قتلها، واستغل برناى ليلصق به التهمة.

ماذا يحدث لو فرضنا أن أركرايت هو القاتل؟ وأنه عندما اكتشف ضياع الكتاب شك أن بورلوك هى التى خططت لعملية السرقة.. وتخيل أركرايت أن بورلوك جعلت منه مراهقاً، ولذلك قتلها رمياً بالرصاص ثم ترك المسدس فى يد برناى، وبذلك يكون قد تخلص من كل من هذه العشيقة غير الوفية وذلك اللص الحقيقى بضربة واحدة.. ويجوز أن برناى بدأت تراوده بعض الشكوك عن ذلك المسدس الذى سبق أن رآه فى وكر أركرايت.

وماذا عن السيخى؟ إنه يعمل لحساب شخص آخر، هو السعودى أو المهراجا، أيهما يهتم بالموضوع؟ كما يعرف ذلك السيخى أيضاً أن برناى هو الذى سرق الكتاب.

وتستمر عملية مناجاة الذات هذه حوالى مائتى كلمة أخرى، يتولد عنها المزيد من الاحتمالات ومناقشة هذه الاحتمالات وتمحيصها واختبارها.. ثم كتبت بعد ذلك مخططاً للفصولٍ الثلاثة التى سأقوم بكتابتها، وبعد ذلك انزاحت الغمة، واستنار ذهنى قليلاً، ثم جلست وكتبت هذه الفصول الثلاثة.

ولم تكن هذه هى آخر مشكلاتى مع **رواية اللص الذى أراد أن يقتبس عن كبلنج**.. فقد كانت حبكة الرواية موضوعاً معقداً.. ولكنها استمرت فى الكشف عن نفسها مع استمرار كتابتى للرواية، وقد حدث فى مناسبتين أن أدخلت ورقة إلى آلتى الكتابة ورحت أسجل بعض الأفكار.. وقد استطعت بهذه الطريقة فى هاتين المناسبتين أن أفك الجمود وبذلك أمكننى الاستمرار فى حبكة الرواية من ناحية ومواصلة كتابتها من ناحية ثانية إلى أن وصلت إلى نهايتها.. ولم أنته فقط من رواية لم يكن لها مثيل وإنما أنهيت واحدة من الروايات التى أرضى عنها.

ولو أنى وضعت هذه الرواية على الرف لتحدد نوعية نفسها، لظلت هناك بكل تأكيد إلى يومنا هذا، يتراكم التراب من فوقها ومصدراً لذنب لا ينتهى.. وقد توصلت إلى محصلة مفادها أن العقبات التافهة التى تواجه الروايات والطرق المسدودة التى قد تسير فيها، لا تحدد نفسها.. وإنما نحن الذين نحددها، وهذا يتطلب منا جهدا، وأنت الذى ينبغى عليك القيام بهذا الجهد.

وهذا لا يحتم عليك القيام بهذا العمل وهذا الجهد على الورق.. إذ من الكتّاب من يسجلون المشكلات التى من هذا النوع على شريط.. ثم يعيدون الاستماع إلى ذلك الشريط في فترة لاحقة ليحاولوا الوقوف على ما يدور بأذهانهم.. بعض آخر من الكتّاب يناقشون مثل هذه المشكلات مع بعض أصدقائهم.. ولكن ليس كل الأصدقاء يصلحون لهذه العملية، ويجب أن تكون لك تجاربك كى تعرف مَنْ من أصدقائك ومعارفك الذى يصلح لمثل هذه العملية.. إذ هناك بعض الناس - حسنى النية، بل وبالتأكيد، مبدعين فى معظم الأحيان - سيحاولون خنق الخيال فيك.. بعض آخر سيثبت لك أنهم مقيدون إلى حد بعيد جداً، ولعل السبب فى ذلك هو قدرة هؤلاء الناس على الإصغاء باهتمام.. والشخص الذى يجب أن تختاره لابد أن يكون محرراً أو وكيلاً أدبياً.. وقد يكون واحدا من هؤلاء الذين ليسوا على اتصال بعملية الكتابة، أو قد يكون واحدا من أولئك الذين لا يقرءون كثيراً.. وباستطاعتك أن تجرب أناساً كثيرين لتتبين مَنْ منهم يفيدك كثيراً، على أن تأخذ فى اعتبارك أن هذا الاحتمال يمكن أن تقوم به أنت نفسك.

وفى بعض الأحيان أعزو الصعوبة التى تواجهنى وأنا أكتب الفصل الحادى عشر إلى الطريقة التى كتبت بها الفصل العاشر.. يضاف إلى ذلك أنى إذا ما انتحيت مسلكاً خاطئاً فى رواية من الروايات، فإن هذا المنحى يجعلنى أتمادى فيه.

وهنا أجد أن الرد على ذلك غاية فى الوضوح.. إذ أتوقف وأعود إلى الوراء بمقدار خمس عشرة ياردة.. أو بمعنى آخر، أعود إلى بداية تلك السبيل الخاطئة وأبدأ من جديد فى إعادة الصياغة من تلك النقطة.

ولكن المشكلة تكمن فى تحديد النقطة التى بدأ ذلك الخلل عندها.. ومن حسن الحظ، أن هذا الحل يفلح فى بعض الأحيان حتى وإن لم يكن ذلك الخلل هو المشكلة الحقيقية.. إذ قد يكون السبب فى عدم وضوح الأشياء لك هو الأحوال الجوية، أو فترات القيلولة، أو ذلك الذى تناولته فى عشاء الليلة السابقة.. ومع ذلك، فإن إعادة صياغة فصل من الفصول التى كتبتها بالفعل قد تتسبب فى انسياب العصارات من جديد ويعيد صفاء ذهنك أيضاً.

الكاتب الروائى جون د. ماكدونالد John D. macdonald عندما يقع فى هذا المأزق مثلاً، يفتح رواية لأحد المؤلفين ثم يبدأ فى النسخ منها وبعد أن يمضى فى هذا العمل لبضع فقرات أو صفحات يكتشف أنه يغير كلمة هنا وكلمة هناك وعبارة هنا وأخرى هناك مستهدفاً من ذلك تحسين ذلك الذى ينسخه.. وهنا سرعان ما يصبح على استعداد للعودة إلى العمل فى روايته التى تخصه.

ومن يدرى فقد تكتشف أن هذه الطريقة تفيدك، عندما تقع فى ورطة أثناء كتابة رواية من الروايات.. وأنا هنا أورد لك بعض المقترحات التى قد تفيد أو لا تفيد منها.

أعد قراءة ما كتبت.. بفرض أنك تحتم عليك أن تقضى أسبوعاً أو أسبوعين بعيداً عن مخطوطتك، لا تحاشياً منك لها، وإنما لحدوث أمر آخر غير ذلك.. الخطر فى مثل هذه الحالة لا يتمثل فى فقدان زخم الرواية وإنما فى غروبها عن الذهن.. وهنا يجب أن تخلد إلى نفسك وتقرأ ما كتبت ثم تبدأ العمل بعد ذلك فى الرواية.. وربما احتاج الأمر منك أن تقرأ ما كتبت أكثر من مرة.. ويجب ألا يغيب عنك أنه برغم أننا نعيش الحاضر ونحن نكتب الرواية، إلا أن جزءاً من ذهننا يتعامل مع الماضى ومع المستقبل - وأنا أعنى بالحاضر هنا، ذلك الذى كتبناه بالفعل وذلك الذى سنكتبه بعد ذلك. يضاف إلى ذلك أن إعادة قراءة المخطوطة إنما تعيد شحن تلك البطاريات من جديد.

أعد كتابة الصفحات القليلة الأخيرة.. وهذه طريقة جيدة تستطيع أن تعود بها إلى إيقاع كتابتك، سواء أكنت بعيداً عن الرواية لفترة طويلة أم لفترة

قصيرة من الزمن.. ولقد سمعت عن كتّاب من عادتهم أن يبددوا عمل كل يوم بإعادة طباعة الصفحة الأخيرة التى انتهى عملهم عندها فى اليوم السابق.. ولعل هذه العادة نمت لديهم عندما كانوا يتركون عمل اليوم السابق بعد منتصف الصفحة، ثم يبدأون بصفحة جديدةنظيفة فى اليوم التالى، وهكذا تأصلت هذه العادة عندهم عندما اكتشفوا أنها تساعدهم على استعادة انسيابية الكتابة من اليوم السابق.

توقف عند منتصف الجملة.. لقد قرأت هذه النصيحة بصيغ مختلفة على مر السنين.. بعض الناس يحبذون التوقف عند نهاية الصفحة الخامسة من الواجب اليومى، حتى وإن جاء ذلك التوقف عند كلمة مركبة من كلمتين بعض آخر من الكتاب لا يؤيدون هذا الالتزام، وإنما ينوهون إلى أن التوقف يجب أن يكون عند نقطة تكون معرفتك بها دقيقة وتعرف عندها الجملة التى ستبدأ بها بعد ذلك.

والمقصد من كل هذا، هو أن تكون فى موقف سلس يسمح لك بتناول الكتاب فى اليوم التالى لأنك تعرف جيداً الجملة والجملتين الأوليين اللتين ستبدأ بهما، وأنا أقدم هذه النصيحة لأنها تفيد بعض الكتّاب ولكنى لن أركز عليها تماماً، إذ ترتب عليها بالنسبة لى كثير من الإيضاحات الكئيبة.. تخيل أنك جالس على آلتك الكاتبة وتطالك الجملة التالية **أشاحت إلىّ بنظرها، بعينين فيهما بريق، وكانت ابتسامتها مثل...**

مثل ماذا، بحق السماء؟ الواضح أن ذهنى كان ينطوى على تشبيه عندما كتبت هذه الجملة ولن أستطيع أن آت بتشبيه جديد له جودة ذلك التشبيه الضائع أضف إلى ذلك أنى قد أمضى نصف ساعة أهرش رأسى وأحاول استرجاع ذلك الذى كنت أفكر فيه.. فلو طرأت على ذهنى جملة جديدة، فإن أفضل ما يمكن عمله أن أكتبها على الورق قبل أن تضيع منى ولهذا فأنا أنصحك نصيحة خاصة بأن:

توقف عن الكتابة عند نقطة منطقية.. كأن يكون ذلك عند نهاية فصل، أو نهاية مشهد من المشاهد، أو نهاية فقرة من الفقرات، أو عند نهاية جملة على أقل تقدير.. وهذا لا يعصمك وحسب من ذلك التفاقم الذى سبق أن أوضحته، وإنما يساعدك على تركيز اهتمام العقل الباطن على الفصل أو المشهد الذى ستتناوله بعد ذلك. الآن وبعد أن تخليت عن بعض الروايات- بل وعن عدد كبير منها – من جراء صداها. وبعد أن قلت بالفعل أن هناك احتمالاً بأن روايتك

الأولى لن تصلح للنشر. وأن وظيفتها الأولى تتمثل فى أنها تجربة تعليمية. وبفرض أنى وصلت إلى نقطة أصبحتُ عندها على يقين من أن الرواية لن تنجح. أليس فى كل ذلك مبرر للتخلى عن مثل هذه الرواية؟

الإجابة :لا .

أوه، أو تستطيع هجر الرواية ولهذا السبب لا يتعين عليك أن تبدأ كتابتها فى المقام الأول.

ولكنى أنصحك بشدة أن تنهى روايتك الأولى إن كنت قد بدأت فيها فعلا، وذلك بغض النظر عن فقدان أو عدم فقدان الثقة بهذه الرواية وأنت تكتبها. وسواء شعرت أم لم تشعر أنها تكاد أن تخفق. ومهما يكن الأمر، عليك أن تقضى معها يوما وتنهيها فيه. أما إذا كان الهدف من هذه الرواية تعليميا، فيجب أن تعلم أنك سوف تتعلم بلا حدود من إكمال الرواية الأولى بدلا من طرحها جانبا.

وأنا أنصح بأن تكمل المسودة من بدايتها إلى نهايتها قبل أن تبدأ فى عملية المراجعة والتنقيح. ولن يستثنى من ذلك وهو إذا أردت أن تعود إلى الوراء لتبدأ بعد ذلك أن تكون قد أنجزت أربعين أو خمسين صفحة- فافعل ذلك بلا أى حرج. أما إذا تجاوزت الخمسين صفحة فأنا أنصحك بالاستمرار قدما حتى تنهى الرواية قبل أن تفكر فى الرجوع لإعادة الصياغة والتنقيح.

ولدى مبررات لهذا الموقف. إنى لاحظت أن معظم أولئك الذين بدأوا روايتهم الأولى لم يكملوها قط، كما أصبحت على يقين من أن أهم ما يفعله الكاتب الروائى فى محاولته الأولى لكتابة الرواية هو أن يستمر فيها إلى أن ينهيها وهذا فى رأيى هو الذى يفصل الأغنام عن الماعز، بل إن هذا هو ما يميز حامل الوشاح عن الكاتب المعتاد: بمعنى التصميم على البقاء مع الرواية وإنهائها مهما كانت النتائج.

وأنت إذا ما تخليت عن كتابة الرواية الأولى، فإن فرصتك فى إنهاء الرواية الثانية تكون ضعيفة جدا. كما أنك إذا ما توقفت لفترة أثناء كتابة الرواية الأولى طلبا لمزيد من التنقيح والمراجعة، فإن ذلك يقلل من فرص إنهاء الرواية بالنسبة لك. كما أن إنهاء رواية ليس بالأمر السهل أو المضمون، حتى وإن كنت قد فعلت ذلك عشرات المرات. وأنت عندما تقوم بمحاولتك الأولى، فأنا فى رأيى أن تأخذ فى حسبانك الكثير من الاعتبارات. وأول الاعتبارات هنا، هو أن تكتب الرواية أولا. ثم تشغل نفسك بعد ذلك بتصحيحها وتنقيحها.

◆ الفصل الحادى عشر

ما يتعلق بالأسلوب

«عندما كنت أحاول سرد الطريقة التى حدثت بها الأشياء سردا كاملا، كان ذلك يصعب علىَّ فى معظم الأحيان، وكنت أكتب وأنا محرج فضلا على حرجى مما سينعتون به أسلوبى. فالأخطاء كلها والحرج كله يسهل فهمها، ذلك كله يسمونه الأسلوب».

أتساءل دوما، وأنا أتأمل تلك المقطوعة المقتبسة عن إيرنست همنجواى «هل الكاتب تافة مخادع أم لا». ومما لا شك فيه أننا ننظر إلى همنجواى بوصفه كاتبا رفيع الأسلوب. فالمقتطفات التى تقتطع من أعماله، تدل عليه بلا أدنى شك، يضاف إلى ذلك أن أسلوب الرجل يعد هدفاً مغرياً من أهداف الباروديا[1] كما هو الحال فى تلعثم بوجارت Bogart عند الانطباعيين[2] وليس من السهل تصديق أن الكاتب يمكن أن يكون له أسلوب متميز وموثر على الفور دون أن يتطرق الشك إلى ما يفعله.

وليكن الأمر كذلك، فأنا لا أناقش فحوى هذا الكلام- بمعنى أن أفضل الطرق لتربية الأسلوب هى أن يحاول الكاتب أن يبذل جهدا ويكتب بطريقة طبيعية وأمينة بقدر المستطاع . وليس معنى ذلك أن الكتابة التى يتعمد صاحبها نمطا معينا هى التى تضيف إلى الأسلوب، كما أن ذلك لايكمن أيضا فى الفقرات التى هى على درجة عالية من الشاعرية، أو تتبع إيقاعات النثر الروائى على نحو جنونى. يضاف إلى ذلك أن أسلوب الكاتب الخاص إنما يظهر

---

(١) الباروديا: اثر ادبى او موسيقى يحاكى فيه اسلوب احد المؤلفين على نحو يثير الضحك والهزء (المترجم).

(٢) الانطباعية ، حركة ثورية حديثة فرنسية المنشا، فى الفن والادب والموسيقى، تقول إن مهمة الفنان الحقيقية فى نقل انطباعات بصره وعقله إلى الجمهور وليس تصوير الواقع الموضوعى (المترجم).

عندما يتعمد ألا يكون له أسلوب على الإطلاق. فمن خلال الجهود التى يبذلها الكاتب فى خلق الشخصيات، ووصف الخلفيات تبدأ عناصر شخصيته الأدبية فى تشكيل أسلوبه، كما تفرض على مادته طابعاً ذاتيا متفردا.

هناك حفنة من الكتاب الذين نقرأ لهم طلبا للأسلوب والمضمون. وهنا يقفز إلى الذهن جون أبدايك updike على سبيل المثال. لأن الطريقة التى يعبر بها هذا الرجل عن نفسه مهمة بنفسها ولنفسها. ويتردد بين حين وآخر أن الإنسان يكون على استعداد ليدفع المال عن طيب خاطر نظير أن يسمع ممثلا قديراً وهو يقرأ دليل التليفون. وبالمثل أيضا، هناك بعض القراء الذين يفرحون بقراءة دليل التليفونات- حتى وإن كتبه واحد مثل أبدايك.

الجانب المتردد فى هذا النوع من الأسلوب أنه يعترض سبيل المضمون فى بعض الأحيان بمعنى أنه يقلل من وقع التأثير الروائى. يجب ألا يغيب عنك أن الأدب القصصى ينجح معنا إلى حد كبير، إذ بوسعنا أن نختار بين أن نصدق أو لا نصدق حقيقة هذا الأدب. ومن هنا فنحن نهتم بالشخصيات وبالطريقة التى يحل بها الكّاتب مشكلاتهم . وكما هو الحال فى الأسلوب الضعيف الذى يعترض سبيلنا ويجعلنا على علم دوماً بأننا نقرأ عملا من أعمال الخيال، فإن الأسلوب الرصين المنمق إلى درجة كبيرة يشكل بعض الاختناقات لتعطيل عدم تصديقنا الإرادى. ومن هذا المنطلق، فنحن نرى أن أفضل الأساليب هو ذلك الذى يبدو للعالم كله وكأنه لا يوجد أسلوب على الإطلاق.

***

ومسألة الأسلوب، وما يندرج تحت هذا العنوان، يصعب علىَّ أن أكتب عنها، ولعل أرجح أسباب ذلك ترجع إلى أنى كنت دوما كاتبا طبيعيا ولست ولم أكن كاتبا منهجيا. فأنا منذ بداياتى الباكرة بوصفى كاتباً،كانت المسألة عندى سهلة إلى حد كبير، بمعنى أنى كنت لا أجد صعوبة فى الكتابة. أضف إلى ذلك، أن إيقاعاتى النثرية وحوارى النثرى أيضاً جيدة. وكما أن هناك أناسا رياضيين بطبيعتهم-فأنا من حيث التقنية، على أقل تقدير - أعد كاتبا طبيعياً. وقد أعطانى ذلك ميزة كبيرة فى الدخول إلى مجال الطباعة. وقد تبينت الآن أن عددا كبيراً من قصصى الباكرة لم يكن بها سوى القليل الذى يزكيها من حيث الحبكة ورسم الشخصيات، غير أن حقيقة أن تلك القصص إنما كتبتها على نحو جيد تماماً إذا ما قورنت بقصص المبتدئين الآخرين، هى التى أكسبت تلك القصص مبيعات لم تكن لتتحقق لها بغير هذا الطريق. غير أن مسألة الأسلوب الناعم السلس بحد ذاته ولذاته ليست ضمانا للنجاح الحقيقى.

وقد اعتدت طوال سنوات على تلقى رسالة واحدة ومحددة من رسائل الرفض.

فمن قائل يقول لوكيلى الأدبى إن المؤلف يكتب جيداً. وآخر يقول: هذه الرواية لم تشف غليلنا، ولكن يهمنا أن نرى شيئاً آخر كتبه هذا الرجل.

وهذه النوعية من الاستجابة تكون مشجعة فى المرات القليلة الأولى. أما إذا تحولت إلى قافية أو قرار عام فتلك شرارة من شرر الإحباط.

وأنا أعرف العديد من الكتاب من أصحاب المواهب الأسلوبية الذين قالوا بذلك أيضاً. فقد عملنا على مر السنين على تطوير قدراتنا فى كل من رسم الحبكة ورسم الشخصيات، رغم أن الفارق لا يزال واضحا لدى البعض منا.

وفيما يخصنى، لم يطل عهدى بهذه المسألة نظراً لأن أحد المحررين أوضح مؤخراً الأسباب التى جعلته يحب أسلوبى فى الكتابة- غير أنه لم يرض عن الرواية.

بعض آخر من الكتَّاب عندهم هذه المشكلة معكوسة. فمن بين أصدقائى من يتمتع بإحساس طبيعى غير معتاد فيما يخص قصة الرواية، إضافة إلى حماس غير معتاد أيضاً لحبكة الرواية والشخصيات، كما يكشف ذلك الحماس عن نفسه أثناء مضى المؤلف قدما فى سرده القصصى. وعلى كل حال، فإن هذا الصديق بعد أخرق وتعوزه البراعة من الناحية التقنية. فقد أعاد ذلك الرجل كتابة روايته الأولى عدة مرات قبل أن ينشرها، إضافة إلى أن الناشر قام بإعادة صياغة أجزاء كبيرة من النص، وبرغم كل ذلك بقى الكتاب جافاً. وقد تحسن هذا الكاتب كثيراً الآن، ولكنه وبعد أن صدرت له الآن عشر روايات لا تزال يده ثقيلة فى الكتابة. وبرغم ذلك، فإن كتب هذا الرجل من بين الكتب الرائجة وذلك يرجع إلى مظاهرالقوة الخاصة التى تتفرد بها رواياته.

ومقصدى من كل هذا، هو أن صديقى هذا الذى تحتم عليه أن يتعلم كل تفاصيل الكتابة، ربما يكون فى موقف أفضل يستطيع معه الكلام عن موضوع الأسلوب. إذ يصعب على المرء أن يتحدث حديثاً جيداً عن أمر هو بالنسبة له طبيعى فطرى دوماً.

وإلى هنا، يجدر بناء أن نتطرق إلى بعض المواضيع التى تندرج تحت مظلة الأسلوب العامة. ومن يدرى، فقد تكتشف فى ذلك ما يفيد سواء أكنت كاتباً طبيعياً أم من أولئك الذى يتحتم عليهم أن يعملوا طلباً لتسهيل هذه المهمة.

الكاتب الروائى لا يتحتم عليه أن يكون دوما نحويا بالمعنى الحرفى لهذه الكلمة. إذ يستطيع أن يمضى قدما دون أن يعرف شيئاً عن صيغة الشك - والواقع أن الولاء المطلق لقواعد النحو الذى ربما أسعد قلوب مدرسى اللغة الإنجليزية التقليديين، يمكن أن يشكل عقبة على طريق مضى الكاتب الروائى إلى الأمام، إضافة إلى أن هذه الحرفية النحوية قد تعطى نثر مثل هذا الكاتب مسحة التكلف، كما تجعل شخصياته لا تتكلم مثلما يتكلم الناس وإنما مثلما ينبغى أن يتكلموا.

وأنا نفسى أعى أنى أرتكب بعض الأخطاء النحوية، بل إن بعض هذه الأخطاء أفعلها عن عمد، وبعض آخر من هذه الأخطاء إنما يرد من قبيل الجهل المطبق. وأنا أحتفظ بمعجم فاولر Fowler الذى عنوانه **الاستعمال الإنجليزى الحديث**، وأنا لا أتردد فى تزكية هذا الكتاب للانتفاع به، ومع ذلك تمر شهور قبل أن أرجع إلى هذا الكتاب. وأنا عندما أضرب مفاتيح الآلة الكاتبة، فى محاولة منى لإنهاء مشهد من المشاهد وتصحيحه، أميل بدرجة كبيرة إلى عدم مقاطعة انسياب الأفكار فى ذهنى طلبا لما أسميه تشرشل **«الحذلقة الخاطئة التى لن أرتكبها»**.

وأنا من أنصار أن يكون للكاتب الروائى، وهو يكتب باستعمال ضمير المتكلم، الحق كل الحق، فى الخروج على القواعد النحوية وكسرها عن عمد. لأن طريقة تعبير الراوى عن نفسه، وكذلك الكلمات التى يستعملها، بل وطريقة نظم هذه الكلمات مع بعضها، كل ذلك يعد جزءاً من طريقة تحديد الكاتب لشخصياته. وأنا أضيف إلى ذلك أن الراوى عندما يكون متكلماً قد ينهج نهجا محدداً فى صفحة من الصفحات ثم يخرج عن هذا النهج فى صفحة تالية. وإن أردنا لشخصياتنا أن تكون حية، يصبح من الصعب علينا أن نطلب منها أن تكون أصولية بشكل مطلق.

المبدأ نفسه ينطبق، وبصورة أوضح، على الحوار. لأن غالبية الناس لا يعبرون عن أنفسهم مثلما يفعل مدرسو اللغة الإنجليزية. وأظن أن الكاتب الروائى مرخص له أن يجعل كلام شخصياته نحويا أو غير نحوى بالطريقة التى تخدم هدفه.

قد يظن أن ذلك يمكن أن يسرى بلا جدال أو نقاش. وأنا نفسى فى أحيان

كثيرة كنت أجد المصححين الغيورين يصححون نحو شخصياتى اعتقادا منهم بأن أى شىء فى تلك المنطقة يمضى بلا جدال أو نقاش.

المصححون اللغويون يشكلون أيضاً مصدراً من مصادر القلق فى مسألة استعمال علامات الترقيم. فقد ظهرت قواعد متباينة لعلامات الترقيم على مر السنين، ولكن مسألة انطباق هذه القواعد على الأدب الروائى أمر لا يمكن القطع به، بمعنى أن الجملة التالية يمكن أن تكتبها على النحو التالى:

كانت غاضبة، ولكنها لم تكن خائفة فى أقل القليل.

She was angry, and not a little frightened.

أو بهذه الصورة:

She was angry and not s little frightened.

أى بدون وضع فاصلة بين الكلمة الدالة على الغضب والكلمة الدالة على حرف العطف «الواو».

والقرار الذى اتخذته أنا، هو قرارى الشخصى - إذ أن وجود أو عدم وجود الفاصلة فى صياغة هذه الجملة هو الذى يحدد إيقاع قراءة الجملة، وهذه مسألة ترجع إلى الكاتب وحده. وهذا الإيقاع يعتمد بدوره على الجمل السابقة والجمل اللاحقة لهذه الجملة. كما تعتمد أيضاً على الأسلوب الطبيعى للمؤلف نفسه، وعلى التأثير الذى يريد المؤلف إحداثه، فضلا على اعتماد ذلك أيضاً على الأمور غير المادية مثل الطقس والجوانب الفلكية. وبالتالى فإن مثل هذه الأمور يجب ألا تعتمد على شخص يمسك بيده قلما أحمر أو حصل على دورة تعليم الإنشاء وقم ١٠١.

وأنا شخصياً يعترينى شىء من الانفعال إزاء هذا الموضوع. فقد دأب المصححون التقليديون، على مر السنين، على حذف الفاصلات التى من صنعى، وإضافة فاصلات من صنعهم هم بدلا منها. وأنا لم أعد أتحمل بعد تصرفات من هذا القبيل. كما أن برايان جارفيلد Brian Garfield، الذى أغضبه هذا الموضوع أيضاً، كتب وهو يواجه ملاحظات أولئك المصححين التقليديين، يوضح أنه يفعل ذلك الذى يفعله منذ سنوات عدة، كما أنه يعرف علامات الترقيم معرفة جيدة فضلا على استعمالها أيضاَ، غير أنه يفعل ما يفعله عامدا متعمداً.

وقد فعل الشىء نفسه غيره، وغيره...

أذكـر، أيام أن كنت فى المدرسـة، أن وقف طالبـاً يسـأل المدرس إن كـانت الأخطاء الإمـلائية تقص أو لا تنقص من درجات الطالب فى اختبـارات مواد بعينها.

ورد عليه المدرس قائلاً: هذا يعتمد على أشياء أخرى. فلو أنك كتبت الكلمة الدالة على القطة Cat بأن ضعفت الحـرف الإنجليزى الأخير منها. فقد أتجاوز عن ذلك. أما إذا كـتبت هذه الكلمـة بحـروف تدل على كلمـة كلب Dog فسـوف أعد ذلك خطأ منك.

بعض الكتاب أيضـاً يتكاسلون مع النحو والاستعمال اللغوى، وكذلك علامات الترقيم بالطريقـة نفسها التى كتب ذلك التلميذ بها الأحرف الإنجليزية الدالة على الكلب Dog ليدل بها على القطة. وأنا منذ أيام قلائل كنت أحاول قراءة ما يشـبـه بعض الذكـريات عن هوليـود ـ أو إن شـئت فـقل إنهـا رواية على شـكل ذكريات ـ ومع ذلك فإن تعريف الناشـر بالكتـاب يتـرك هـذه القضـيـة مفـتوحـة للنقاش ـ التى أدى إغفال مؤلفها لأمور الاستعمال اللغوى السليم فى أجزاء كثيرة منها، إلى صعوبة قراءة هذه الذكريات، برغم مادتها الشائقة.

ولعلك تدرس الجملة التالية، التى أخصها بحب خاص من بين جملى كلها:

لم يقولوا حتى إنها كنيسة مشيخية[1] ـ لقد أطلقوا عليها اسم الكنيسة المشيخية الأولى، وهذا هو قوام البروتستانتية غير المؤذية.

They didn’t even say presbyterian church _ they called it the first pres, that’s how the texture of even as innocuous as watered _ down protestantism was watered _ down.

والمشكلة فى هذه الجملة تتمثل فى أنك تستطيع أن تقرأها ثلاث مرات فى محـاولة منك لتحـديد معناها، ومع ذلك فلن تذهب بعيـداً عن الجـملة. وأنا نفسى لا أعرف طريقة أستطيع بها تحـديد ذلك المعنى. إذ أن الرواية مليئة بمادة كثيرة جداً من هـذا القبيل، بل إن هذه المادة كافيـة لأن تسبب صـداعاً للقارىء.

وقـد نشـر أحـد النـاشـرين ذائعى الصـيت هـذه الرواية ومن رأيـى أن المؤلف كانت تراوده بعض الأحـاسـيس عن كـمال هذه الروايـة النثرى وبغيـر ذلك فإن

(١) الكنيسة المشيخية: هى كنيسة بروتستانتية يدير شئونها شيوخ منتخبون يتمتعون كلهم بمنزلة متساوية (المترجم).

المصحح التقليدى سوف يحدث الكثير من التغييرات، التى يكون الكثير منها فى صالح الرواية، فأسلوب الكاتب عندما يكون على حساب الوضوح أو عندما يتلف النثر المعنى، فهذا يعنى أن هناك خطأ من نوع ما.

الحوار

هل يخطر ببالك وأنت تبحث فى المكتبة أو محل بيع الكتب عن رواية تقرؤها أن تتصفحها لتقف على مقدار ما تحويه من حوار؟ أنا نفسى أفعل ذلك وأظن أنى لست وحدى فى هذا العمل.

وهذا له أسبابه لأن الحوار أكثر من أى شىء آخر هو الذى يوسع دائرة قراءة الكتابة، والقارىء يقضى وقتا سهلا وممتعا مع تلك الروايات التى تقضى فيها شخصياتها وقتا طويلا تتحدث إلى بعضها أكثر من تلك الروايات التى يقضى فيها مؤلفها الجزء الأكبر من الوقت وهو يسرد كل ما يحدث، وليس هناك أفضل من استراق السمع على الشخصيات لتعرف طبيعة هذه الشخصيات على حقيقتها وليس هناك وسيلة لجذب القارىء إلى خط القصة فى الرواية أفضل من جعل القارىء يستمع إلى ذلك الخط من خلال شخصيتين يسردان هذا الخط..

الأذن الواعية للحوار، شأنها شأن الاحساس بإيقاعات النثر هى بحد ذاتها هبة من الهبات، وأنا عندما اقول أذن أعنى أنها انسب الكلمات للتعبير عما اريد هنا لأنها تعنى قدرة الانسان على الاستماع إلى ما هو متميز فى حديث الناس، ذلك الحديث الذى يجد نفسه وقد فقد قدرته على خلق الحوار الحى حتى من خلال الطباعة **وبالمثل ايضا فإن تلك الاذن هى ايضا التى تمكن بعض الناس من محاكاة اللهجات الاقليمية افضل من البعض الآخر، أضف إلى ذلك أن الادراك الدقيق لمثل هذه المسائل إنما يحدد بدرجة كبيرة قدرتك على إعادة إنتاجها.**

ومن رأيى أن الكاتب يستطيع تحسين مثل هذه الاذن، إن هو أبقى عليها مفتوحة دوما - بمعنى ان يبذل جهدا طيبا فى الإصغاء لا إلى ما يقول الناس وحسب وإنما للطريقة التى يقول بها الناس ذلك الذى يقولونه.

وحرى بنا ان نلاحظ هنا ان افضل أشكال الحوار لا تتمثل فى التكرار التلقائى لما يقوله الناس وإعادته كما هو ،لأن معظم الناس كما تلاحظ يتكلمون على شكل نوبات ودفقات، وبعبارات وبأنصاف جمل مستخدمين فى ذلك بعض

مقاطع الكلام وبعض العبارات استعمال الفاصلات فى الكلام كما هو الحال فى I was, see, like the other day I wasgoin' to the store, See, and uh, and like Iwas. you,know, like. walkin, down the street, and... الناس، كما ترى يتكلمون على هذا النحو ولكن من بحق السماء من ذا الذى يريد أن يقرأ ذلك الذى يتكلمونه انه مضن. وليس معنى هذا ألا يكون لديك شخصية من شخصياتك تعبر عن نفسها بهذه الطريقة ولكن هذا لا يعنى ان تفعل ذلك بأن تحضر مسجلا لتضعه أمام الشخصية وانما يمكن أن **توحى** بطريقتها فى الكلام والحديث كأن تقول مثلا: **«كما حدث منذ أيام قلائل.. كنت ذاهبا إلى السوق وكما ترى وأنا كنت ايضا فى اتجاه نهاية الشارع»**

Like the other day. Iwas goin' to the store. see, and was like walkin down the street

قليل من الحوار يذهب إلى أبعد من ذلك، لأن الشىء نفسه ينسحب على الهجاء الصوتى فى الحوار فقد سادت هذه النغمة لفترة مضت من الزمن، يوم ان كان القصص الإقليمى فى ذروته ولايزال هناك بعض الناس الذين يتيهون بذلك اعجابا فهم يعدون تلك النغمة منفرة، وليس هناك خلاف فى أن هذه النغمة تبطىء من سير الأشياء بالنسبة للقارىء إذ يتعين عليه أن يترجم كل شىء قبل أن يمضى فى قراءة الرواية.

وهنا نجد أن الحل يكمن أيضاً فى الإيحاء والتنويه، ولذلك سوف أختار كلمتين رئيسيتين وسوف أستعملهما فى توضيح أنماط الكلام غير الحرفية، وأنت بوصفك كاتباً روائياً تستطيع الإشارة إلى اللغة المستعملة فى جزر الهند الغربية بأن تكتب الكلمة الدالة على رجل بالهجاء Mon بدلا من الهجاء Man - كما تستطيع ايضا أن تشير إلى النظام الصرفى فى بورتوريكو بأن تكتب الكلمتين الدالتين على النفى بالهجاء doan بدلا من don't أو أن تلحق ببداية الكلمة الحرف E كأن تكتب الكلمة الدالة على يدرس بالهجاء Estudy بدلاً من الهجاء Study والنثر الخفيف لمثل هذه الأمور يذكر القارىء بأن المتكلم إنما له لهجة خاصة وبذلك يستطيع القارىء ان يورد ما تبقى ويستخلصه بحيث يستمع إلى هذه اللهجة فى ذهنه وهو يقرأ حوار الشخصية حتى وإن كانت بقية كلام هذه الشخصية مكتوبة بالهجاء الصحيح.

ويجب ألا يغيب عنك أن هذه السمة كلما قلت كان ذلك أفضل، أما إذا كنت فى ريب منها فالأفضل ألا تستعملها.

ويعد ريتشارد برايس Richard Price من أفضل الكتاب الذين يستعملون الحوار استعمالا ألمعيا فروايته الأولى التى عنوانها **«الجائلون»** تقتفى أثر حياة أعضاء عصابة شارع برونكس Bronx فالرجل أمين فى ايراد انماط هؤلاء الأعضاد الكلامية، تلك الانماط التى تزيد من تأثير الرواية، وبالرغم من ذلك عثرت مؤخراً على نسخة من إحدى المجلات الفصلية التى نشرت فصلا من رواية الجائلين قبل نشر هذه الرواية كاملة، ففى ذلك الفصل استفاد برايس Price استفادة واسعة من مسألة الهجاء الصوتى تلك، وعلى حين كانت بقية عناصر القصة متماثلة ولا خلاف عليها، فإن مسألة الهجاء عطلتنى كثيرا وأزعجتنى والواضح أن رد المحرر على الكتّاب كان مماثلا، أما مسألة برايس أو معد الكتاب هو الذى قام بهذه التغييرات فأمر غير معروف وقد استفادت الرواية من هذه التغييرات استفادة كبيرة.

شئ آخر يتعين عليك أن تفعله فى الحوار هو ضغط الاشياء والسبب فى ذلك أن الوقت المتاح للحوار فى حياة الناس المعتادة أكثر من الوقت المحدد للحوار فى الرواية معنى ذلك أنك يجب ان تعجل بالأمور وتقتطع بذلك مقدارا كبيرا من الأخذ والعطاء المعتاد كما يتحتم عليك ايضا ان توجز اشياء كثيرة وتلخصها وانا فى معظم الروايات التى كتبتها عن شخصية سكدر Scudder جعلته يتلقى الجزء الأكبر من المعلومات من خلال تجواله وحديثه مع الناس وبذلك يستطيع القارئ أن يسترق السمع على كل هذه المعلومات من خلال الحوار ولكنى من وقت لآخر كنت أجعل سكدر Scudder يتوقف ليقول بالضبط ذلك الذى قيل فى الحوار وبذلك يعطى خلاصة كل ما حدث خلال جملة أو جملتين.

والمؤلف عندما لا يفعل ذلك فى روايته أو بمعنى آخر عندما يكون الكتاب مبنياً كله على الحوار فإن الكتاب يبدو بدينا ومليئا بالحشو، معنى ذلك أن الكتاب يتحرك بسرعة وتسهل قراءته ولكنه يصبح غير مقنع تماما ويخرج الإنسان من الكتاب بإحساس مفاده أن الكتاب لم يحدث فيه أى شئ.

مقابلة الزمن الماضى بالحاضر

الغالبية العظمى من القصص تكتب فى الزمن الماضى والتأثير الذى يترتب على ذلك هو التأثير نفسه الذى يترتب على رواية قصة حدثت فى الزمن الماضى وحتى إذا ما كانت قصة الرواية محددة بالزمن المستقبل، كما هو الحال

فى معظم روايات الخيال العلمى فإن الراوى أو ذلك الصوت غير المجسد الذى يحكى القصة يكون مفترضاً فيه أنه يتكلم فى زمن متأخر عن بداية الحدث.

وهناك بديل لذلك يتحقق من خلال استعمال ما يعرف باسم الزمن الحاضر التاريخى ويقدم أولئك الذين يستعملون هذا الزمن حججاً مفادها أن مثل هذا الزمن يجعل من القصة تجربة مباشرة بالنسبة للقارىء على نحو أكبر بمعنى أن الزمن يكون مستمراً طوال قراءة القارىء للرواية.

ومن حجج هؤلاء ايضا ان ذلك الزمن اكثر معاصرة واقل قدما وكما هو حادث بالفعل لا يكون هناك شىء جديد تماما عن ذلك الزمن الحاضر التاريخى وأذكر على سبيل الارتجال أن ماركيز سادى Marquis de Sade استعمل ذلك الزمن فى رواياته فى القرن الثامن عشر، ومع ذلك فقد يعود ذلك الزمن إلى عصر هوميروس وفى عصرنا الحاضر فإن الكتابة باستعمال ذلك الزمن الحاضر التاريخى يجعله يتصل اتصالاً واضحاً بمسحة سينمائية بمعنى أنه يرتبط بالاحساس بالسيناريو.

واستعمال الزمن الحاضر التاريخى لا يقتصر على مجرد تغيير الزمن وحسب وهذا يتضح عندما تأخذ شريحة من النثر المكتوب فى الزمن الماضى ثم تغيرها إلى الزمن الحاضر والأرجح أن مثل هذه الشريحة سوف تكون جامدة ومحرجة وغير طبيعية وإذا أردنا للزمن الحاضر التاريخى ان يكون مؤثرا فإن الموقف الروائى كله يتغير بطرق غاية فى البراعة.

ولكن مسألة استعمال المضارع التاريخى او عدم استعماله أمر متروك لك أنت، وأنا أرى ذلك أمرا غثا فى الرواية الفئوية ولعل السبب الوحيد فى ذلك هو أن الروايات الفئوية قل إن يكتبها أصحابها فى الزمن المضارع، وأنا لا اهتم بمحاولة بيع رواية قوطية أو غربية Western حتى وإن كانت مكتوبة فى المضارع التاريخى ومع ذلك فأنا لا أشك ولو للحظة واحدة أن مؤلفها قد كتبها على نحو طيب تماما بل إنها ربما شقت طريقها أيضاً إلى الطباعة.

ومع ذلك فإن تعصبى الشخصى ضد استعمال المضارع التاريخى شديد جدا إلى حد أدنى وأنا أتصفح روايات الأغلفة الورقية على رفوفها بحثا عن رواية أقرؤها، أجدنى أتحاشى تلك الروايات التى كتبها أصحابها فى الزمن المضارع التاريخى. وفى المرة الوحيدة التى حاولت فيها أن أكتب رواية فى الزمن التاريخى، وجدتنى لا أقوى على الحفاظ على صوت المتكلم أكثر من صفحتين

فقط. وعلى كل حال، هذا هو رد فعلى، وبطبيعة الحال ليس لرد فعلى هذا أية علاقة بالمزايا التى تتعلق بالزمنين.

المتكلم مقابل المفرد الغائب

وترتيبا على ذلك، لاحظت وأنا أتصفح روايات الأغلفة الورقية على رفوفها أنى أنحاز انحيازا واضحا إلى الروايات التى يكون الراوى فيها هو المتكلم. وربما لا يكون ذلك من قبيل المفاجأة فى ضوء الحقيقة التى مفادها أن السواد الأعظم من الروايات التى كتبتها كان الراوى فيها هو ضمير المتكلم.

والنصيحة التقليدية التى أسديها للكتّاب الروائيين المبتدئين هى أن يتجنبوا استعمال ضمير المتكلم راويا. لأن استعمال هذا الضمير ملىء بالمهاوى بالنسبة للمبتدئين، كما يشكل استعمال هذا الضمير أيضا بعدا فاصلا بين كل من القارئ والقصة، إضافة إلى أنه يحدد مجال الرواية القصصى، فضلا على أنه نواة لآلام الأسنان عند الأطفال، ونواة للاضطرابات الجلدية عند فئران التجارب.

وفيما يخصنى، فأنا بطبيعتى ميال إلى التمتع بالروايات التى يكتبها كاتب غير شهير مستخدما فى ذلك ضمير المتكلم بدلا من المفرد الغائب لأن الكتابة بهذه الطريقة تبدو أكثر طبيعية وانسيابا. يضاف إلى ذلك أن ضمير المتكلم المفرد هو، قبل كل شىء، ذلك الضمير الذى ننشأ جميعا على استعماله. والروايات التى يكتبها أصحابها باستعمال هذا الضمير تتسم بتلقائية أكثر. وهذه التلقائية هى التى تسد الفجوة بين كل من الكاتب والقارئ. وحال الكاتب فى مثل هذه الروايات، هو مثل حال من يرتدى ثياب الراوى بشحمه ولحمه، ثم يمسك بى من ذراعى ويحكى لى القصة.

وليكن معلوما لك، أن بعض الروايات لا يمكن أن يكتبها أصحابها باستعمال ضمير المتكلم. لأن استعمال مثل هذا الضمير يصبح مسألة خيار وحسب إن أنت أردت أن تكتب روايتك من وجهة نظر معينة، كما يصبح هذا الخيار مسألة حساسة تتناسب تناسبا طرديا مع مقدرتك على تعرف تلك الشخصية بصفة خاصة. فإذا كانت شخصيتك الرئيسية أكبر من الحياة -كأن تكون رئيس الولايات المتحدة أو نجما ذائع الصيت والشهرة من نجوم السينما مثل الكابونى، أو أى واحد آخر- فربما كان من الحكمة أن تختار ضمير المفرد الغائب؛ وهذا ربما أشعرك بالارتياح وأنت تكتب الشخصية من الخارج ولذلك قد يرتاح القارئ وهو يقرأ عن هذه الشخصية بهذه الطريقة.

وجهة النظر الواحدة مقابل وجهة النظر المتعددة

ربما كان من السهل عليك، وأنت تكتب روايتك الأولى، أن تعرض كل شىء من منظور شخصية واحدة رئيسية - سواء أكان الضمير المستعمل لذلك هو المتكلم أم المفرد الغائب. يضاف إلى ذلك أن وجهة النظر الواحدة تحافظ على بقاء الرواية فى المسار الصحيح. كما أن وجهة النظر الواحدة تحدد الخيارات وتقلل من فرص تشتت قوة القص وتشعبها.

وهذا لا يعنى أن وجهة النظر الواحدة هى بطبيعتها الخيار الصحيح لروايتك. لأن بعض الروايات تعتمد على المجال الواسع لقياس قوتها. أضف إلى ذلك أن القصة التى تختار أن ترويها أنت إنما هى التى ستملى فى معظم الأحيان إن كانت روايتها ستتم من وجهة نظر واحدة أو من وجهات نظر عدة.

وسواء اخترت لروايتك وجهة النظر الواحدة أم وجهة النظر المتعددة، فالأرجح أنك ستبذل قصارى جهدك كى تتحاشى تغيير وجهة النظر داخل المشهد الواحد، بأن تنتقل من الوراء إلى الأمام متنقلا من ذهن إحدى الشخصيات إلى ذهن شخصية أخرى. ففى الرواية التى يحافظ مؤلفها على وجهة نظر شاملة ومتماسكة، بحيث لا يسمح لنفسه مطلقا بالدخول إلى أذهان شخصياته، وإنما يكتفى لنفسه بوصف أعمال تلك الشخصيات من الخارج فقط، فى مثل هذه الحالة، يجوز للمؤلف أن يتحول فى إطار المساحة المحددة للمشهد، ليروى ذلك الذى تفكر فيه أو تحسه تلك الشخصيات كل على حدة. ولكن المؤلف عندما يجعل وجهة النظر هذه تتغير داخل المشهد الواحد فى رواية يرسم فيها مؤلفها شخصياته من الداخل، فإن النتيجة التى تترتب على ذلك تكون عرضة للفوضى والارتباك -معنى ذلك أن القارىء لن يتمكن من تذكر ذلك الذى يفكر وما يفكر فيه - كما يترتب على ذلك تخفيض معدل سير الرواية. وقد أمكن لى مؤخرا أن أقف على ذلك وأعيه تماما عندما كنت أقرأ رواية **(الاعترافات الصحيحة)** تلك الرواية الناجحة التى كتبها جون جريجورى دون John Gregory Dunne عن مكائد القساوسة ومكائد الشرطة السياسية.

ومن مزايا وجهة النظر المتعددة أن المؤلف لا يكون محشورا مع شخصية واحدة على امتداد الرواية بكاملها. فعندما يوشك المشهد على الانتهاء، وعندما لا يكون لدى المؤلف ما يقوله فى ذلك المشهد عن شخصية وجهة النظر

الواحدة، يكون بوسعه أن يترك مسافتين ثم يبدأ فى تناول شخصية من الشخصيات الرئيسية الأخرى.

وفى هذا النوع من الرواية قد يكون من المفيد، أن يحتفظ المؤلف بعدد شخصياته الرئيسية عند حد يستطيع معه السيطرة على هذه الشخصيات والتحكم فيها. والمؤلف عندما يتجاوز عدد شخصيات رواياته ست شخصيات، يصبح من الصعب على القارىء أن يتذكر ما يدور ولا من يفعل ولا أسباب ذلك الذى يجرى. ومع ذلك، يستطيع المؤلف أن يأتى بعدد كبير من شخصيات وجهة النظر الواحدة، وبخاصة عندما تكون تلك الشخصيات من النوع الفرعى غير الرئيسى، والتى يمكن من نقطة أفضليتها تصوير مشهد و مشهدين طارئين. وعمل كهذا يزيد من ثراء الرواية دون أن يخف اهتمام القارىء بالشخصيات الرئيسية.

والأهم من تعلم عدد كبير من قواعد موضوع وجهة النظر، هو أن يكون المؤلف نفسه عارفا لمسألة وجهة النظر هذه من خلال قراءاته الخاصة. يضاف إلى ذلك أن إدراك المؤلف لتناول المؤلفين الآخرين لتغييرات وجهة النظر هذه، ووعيه بما ينجح وما لا ينجح فى هذا الموضوع، سوف يعلم المؤلف الكثير عن هذا الموضوع أكثر مما لو قرأ عنه.

وأنا أشك أن قراءً كثيرين لا يعون مسألة وجهة النظر هذه. وإنما الذى يهمهم هو الشخصيات والقصة. والأرجح أيضا أن يغلب علىَّ أن أعطى هذه المسألة المزيد من الاهتمام أكثر من اللازم.

منذ سنوات مضت كتبت رواية عنوانها **(الانتصار على الشر)** تحت اسم مستعار هو بول كافانجا Paul Kavanagh. ونظرا لأنى كتبت الرواية كلها باستعمال المفرد الغائب. فقد رويت أحداثها من وجهة نظر مايلز دورن Miles Dorn الذى كان سفاحا ومحرضا. لقد كتبت، كما سبق أن قلت، الرواية كلها باستعمال المفرد الغائب فيما عدا فصل واحد عن القتل والاغتيال لم أجعل وجود دورن فيه أمرا أساسيا. فقد أبعد عن أحداث ذلك الفصل حوالى ألف مرة أو يزيد، فقد رأيت أن من الضرورى استعراض المشهد من قريب.

وبعد شىء كبير من البحث الروحى، هززت كتفى شجاعة ثم كتبت المشهد من وجهة نظر ذلك الشاب الصغير الذى استعمله دورن مخلبا له. وهنا أحسست أن ذلك كان بمثابة عثرة لى، غير أنى لم يكن أمامى طريقة أفضل لكى أتعامل بها مع هذا الموضوع.

ومبلغ علمى، أن أحدا لم يشغل نفسه بهذه العثرة أو وعاها ووقف عليها. يضاف إلى ذلك أن المحررين والقراء الذين قرأوا هذه الرواية لم يتطرقوا إلى هذا الموضوع. وأنا عندما كنت أعيد قراءة الجزء التمهيدى استعدادا لكتابة ذلك الفصل، اتضح لى أنه من غير المحتمل ألا ألاحظ هذا الموضوع بنفسى -لو لم أكن أنا نفسى مؤلف الرواية. وسبب ذلك أن الكتَّاب الروائيين هم، بالضرورة أكثر من غيرهم وعيا ببنية الرواية الأساسية.

الكاتب الروائى دون ويستليك Don Westlake يستعمل أيضا إطارا شائقا أصيلا مبتكرا لروايات ريتشارد ستارك Richard Stark التى كتبها عن باركر Parker وأنا أعجب إن كان قراء هذا الكاتب يعون هذا الإطار. ففى كل رواية يكتبها ذلك المؤلف عن شخصية باركر نجده (المؤلف) يكاد يخصص نصف الرواية الأول ليكون السرد فيه من منظور باركر وحسب. ويخصص هذا الكاتب الربع الثالث من الرواية ليكون السرد فيه من منظور وجهات النظر الفردية لمختلف الشخصيات الرئيسية الأخرى. ثم يعود المؤلف بعد ذلك؛ فى الجزء الأخير من الرواية، لتكون شخصية باركر هى شخصية وجهات النظر الرئيسية فى هذا القسم بكامله.

ومن رأيى أن ذلك يخدم «ويستليك» خدمة عظيمة. ولكنى أشك فى أن الكثير من قراء هذا الرجل ينتبهون إلى تلك البنية السيمفونية فى روايات هذا المؤلف. ومبلغ ظنى أن هؤلاء القراء إنما يهتمون بالحبكة والشخصيات، وأنهم يريدون أن يكتشفوا الطريقة التى تظهر بها هذه الشخصية، ومن الذى يحيا وذلك الذى يموت بعد اختفاء هذه الشخصية. ولا أظن أن القراء يهتمون بطريقة صناعة المؤلف لهذه الأحداث.

ولكن الكتاب الروائيين قد يفيدون من الاهتمام بعملية الصناعة هذه والانتباه إليها. ومع ذلك فإن الإفراط فى الاهتمام بهذه العملية قد يتحول إلى جانب الخصوم بدلا من جانب الأصول. لأن الشىء المهم هو القصة.

الانتقالات

عندما بدأت الكتابة لأول مرة كنت أعانى شيئا من الصعوبة، وأنا أنتقل من مشهد إلى المشهد الذى يليه. كما كنت أجد صعوبة أيضا فى إدخال الشخصيات إلى خشبة المسرح وخروجها منه، أو فى إدخال هذه الشخصيات إلى الغرفة وإخراجها منها إن صح التعبير.

وقد تجلت هذه الصعوبة بشكل واضح فى الروايات التى كتبتها بضمير المتكلم، من ذلك مثلا أنى عندما كنت أشرك إحدى الشخصيات فى محادثة فى إحدى الحانات فى ليلة من الليالى، ثم أضطر إلى جعل تلك الشخصية تقوم بشئ ما فى صباح اليوم التالى، كنت أجد صعوبة فى إيجاد الطريقة التى أستطيع بها شغل ذلك الزمن الذى بين المساء والصباح، ولكنى اكتشفت أنى مضطر إلى شرح الأماكن التى ذهبت إليها هذه الشخصية وشرح ما قامت به أيضاً طوال تلك المدة.

ولكن اتضح أن ذلك ليس أمرا ضروريا، إذ كان بوسعى أن أترك المحادثة التى تدور فى الحانة تسير فى مسارها الطبيعى. ثم أترك بعد ذلك فراغا إضافيا، ثم أكتب بعد ذلك قائلا: وفى صباح اليوم التالى ذهبت إلى مكتب والدرون waldron. وكنت أرتدى رداء أزرق اللون أعجب سكرتيرة والدرون.

وقد عرف الأختصاصيون فى صناعة السينما منذ سنوات مضت، أن أفضل الانتقالات هى تلك التى تكون لطيفة ومفاجئة. وهل تغيب عنك تلك الذوبانات البطيئة التى اعتدت أن تشاهدها فى الأفلام؟ وهل يغيب عنك أيضا كيف يشير أولئك الاختصاصيون إلى مرور الزمن ببعض اللقطات التى تتركز على الساعة، وبالتركيز على صفحات التقويم؟ لقد توقف أولئك الناس عن استعمال هذه الحيل. ولم يعودوا يستعملونها بعد، والسبب فى ذلك أنهم أدركوا أنهم لم يعودوا بعد بحاجة إليها. يضاف إلى ذلك أن الجمهور السينمائى المعاصر قادر على أن يعرف نتيجة العملية الحسابية التى تترتب على جمع اثنين + اثنين.

القراء أيضا على نفس الشاكلة. لأنى تعلمت الكثير عن الانتقالات من قراءتى ميكى اسبلين mickey spillane إذ يندر أن يوضح ذلك المؤلف فى رواياته الأولى التى كتبها عن مايك هامر mike hammer، الطريقة التى كانت هذه الشخصية تتنقل بها من مكان إلى آخر، أو الوقت الذى كان يضيع فى تحديد المشاهد تحديدا واضحا. هذا يعنى أن تلك الروايات كانت خالية مما أسميه بالذوبانات البطيئة. لقد كانت تلك الروايات قطاعات سريعة، بحيث يبدأ كل مشهد من المشاهد فى أعقاب المشهد السابق له. ونظرا لأن هذه الرويات كانت تحظى بقبول الجمهور العام، فأنا لا يخامرنى شك فى أن قلة قليلة من القراء هى التى كانت تواجه مشقة فى تتبع خط الحدث، وذلك على الرغم من تلك الانتقالات المفاجئة.

***

الانتقالات المرحلية - أو القفزات إلى الوراء وإلى الأمام، إن صح التعبير - يمكن للمؤلف أن يتعامل معها على نحو بسيط وسريع، وذلك اعتمادا على ذكاء القارئ فى استنتاج ما يفعله الكاتب دون أن يغرق الأخير فى تفسير نفسه، ومبلغ ظنى فى هذا المجال أيضاً، أن تقانيات وسائل الاتصال المرئية، بما فى ذلك السينما، بل والإعلانات التجارية بصفة خاصة فى التليفزيون، وما تعتمد عليه هذه الإعلانات من إيجاز خلال فترة زمنية تتردد بين ٣٠ و ٦٠ ثانية، كل ذلك قد أسهم إسهاما كبيرا فى الارتقاء بفهم الجماهير.

وهنا لا يسعنى إلا أن أتذكر فيلم «اثنان على الطريق نفسه» الذى قام ببطولته كل من أودرى هيبورن audrey hepburn والبرت فينى Albert finny فى أواخر الستينات. وقد قام ستانلى دونن stanley donnen مخرج هذا الفيلم بتقديم بعض لقطات الرجوع إلى الماضى، التى لا تشير بنوع خاص إلى التغييرات الزمانية، وإنما ليشير بها إلى مجرد قطع تسلسل الزمن الحاضر ليعود إلى الزمن الماضى وقد أعجبنى كل من الفيلم والجمهور. وقد لا حظت أيضاً أن بعض المشاهدين القدامى أصيبوا بالارتباك من جراء هذا الفيلم، والسبب فى ذلك أن إطار أولئك المتفرجين كان خطيا ومستقيما بحيث لم يسمح لهم بمعرفة ذلك الذى كان يجرى. ولكن غالبية الجمهور. بما فيهم الشبان، كانت الأمور عندهم على ما يرام.

وإذا أردت الاطلاع على رواية يربط فيها مؤلفها بين المراحل الزمنية المختلفة للقصة فى آن واحد فإن رواية **شخص مجهول**، التى ألفتها الكاتبة ساندرا سكوبتون sandra scoppettone تعد خير مثال على ذلك. وهذه الرواية تقوم فى الأصل على حياة ووفاة ستار فيثفل starr faithful. تلك الفتاة التى عملت موديلا لدى جلوريا واندروس Gloria wandrous فى رواية أوهارا O,hara التى عنوانها **بترفيلد ثمانية** Butterfield Eight وفى هذه الرواية نجد أن المؤلفة تجدل السنوات الأولى من حياة شخصيتها الرئيسة، كما تجدل أيضا قصة حياة رجل له دور فى وفاتها، كما تجدل أيضا الأحداث التى أدت إلى الوفاة، ثم تجدل بعد ذلك الأيام الأخيرة من سنوات ذلك الرجل الذى سبقت الإشارة إليه، نجدها تجدل جوانب أخرى عدة من القصة، وذلك عن طريق القطع بالتحرك إلى الخلف وإلى الأمام بطريقة واضحة والبنية طوال الفترة الزمانية.

الفصل الثانى عشر

طول الرواية

فى رواية الثلاثى التى كتبها جيل إميرسون jill emerson تجد شخصية من الشخصيات الثلاثة فى الرواية تسأل عن الطول المحدد لكل فصل من فصول الرواية. وتجد شخصية أخرى تؤكد لتلك الشخصية، أن طول الفصل يجب أن يكون مثل طول ساق أبراهام لينكولن Abraham Lincoln. **ولعلك تذكر أن لينكولن قال لأحد المنفرين إن ساق الإنسان يجب أن تصل من الطول حدا يستطيع صاحبها معه أن يمدها من جسده إلى الأرض.**

معنى ذلك، أن كل فصل من فصول الرواية لا بد أن يبلغ من الطول حداً يتصل على إثره بالفصل السابق له وبالفصل اللاحق له أيضا. أى أن كل فصل من فصول الرواية ليس له طول محدد.

وأنا على امتداد كتابتى لروايات الجنس، كان يغلب على الالتزام بطول كل فصل من فصولها. والأصل فى روايتى أن يصل طول الواحدة منها إلى مائتى صفحة، ويتراوح عدد صفحات فصولها بين عشر صفحات وعشرين صفحة، وعندما اشتكى الناشر من صغر عدد الصفحات رفعت عدد صفحات الرواية من مائتى صفحة إلى مائتين وخمس صفحات، واستتبع ذلك منى تغيير عدد صفحات الفصل المكون من إحدى وعشرين صفحة إلى عشرين صفحة فقط، وأنا عندما أتذكر الماضى مستهدفاً الإفادة منه، سرعان ما أتبين أن ذلك التصلب لم يكن له أى معنى وبخاصة بالنسبة للقارئ. وأنا على يقين أن قارئى المعتاد، عندما يكون منشغلا بتقليب صفحات الرواية بإحدى يديه ويندفع راكضا وراء الالتماع المتوهج، يكاد لا يدرك أن الرواية فى المقام الأول، مقسمة إلى فصول، بل الأنسب أن تقول إن الرواية، فى ذهن هذا القارئ، تكون مقسمة إلى أجزاء ساخنة وأخرى كئيبة.

أما الآن ونظراً لأن رواياتى لم تعد تحتوى بعد على أجزاء ساخنة فقد أصبحت أكثر مرونة فى تقسيم تلك الأجزاء الكئيبة إلى فصول، وفى سلسلة تضم أربعة روايات عن **شب هاريسون** Chip Harrison بل هو الذى كتبها ظاهرياً زودت كل واحدة منها بفصل مكون من جملة واحدة. فقد وضعت فصلاً على سبيل المثال، فى رواية **لا انتصار** كان عبارة عن جملة واحدة هى **تعطلت البندقية**. وفى الرواية التى عنوانها **شب هاريسون ينتصر من جديد** وضعت فصلاً آخر مكوناً من جملة واحدة هى: **شب، أنا حامل**. كما احتوت الروايتان الأخريان على فصلين محكمين من الشاكلة نفسها. وأنا لم أفعل ذلك إلا طلباً للمتعة والطرافة، وليس لأى سبب آخر.

وأنا إن كنت أقل التزاما، هذه الأيام، بطول فصول الرواية، إلا أننى لا يزال يغلب علىَّ الحفاظ على تساوى أطوال فصول رواية بعينها، ولكن الفصل العارض، الذى يكون أقصر من بقية الفصول، يكون الهدف منه إحداث نوع من التأثير التعطيعى، الذى تكون له قيمة درامية محددة. والكاتب الروائى عندما يقطع على امتداد فصل بكامله، يكون معنى ذلك أنه يغلق الباب على الحدث. وهنا يتعين على القارئ أن ينتظر قليلاً ويفكر للحظة، أو لمجرد الوقت الذى يكفى لقلب الصفحة.

بعض الروايات ليست مقسمة إلى فصول على الإطلاق. بل يلجأ مؤلفوها إلى ترك مسافة زائدة بين المشاهد ثم يستأنفون الكتابة بعد ذلك. ومن مزايا تقسيم الرواية إلى فصول أن ذلك يعطى القارئ فرصة التوقف على القراءة عند نقطة مناسبة، ولكن من عيوب تقسيم الرواية إلى فصول أيضاً أن ذلك التقسيم قد يجعل القارئ لا يتناول الرواية مرة ثانية. بعض آخر من الكتاب الروائيين يهملون مسألة التقسيم إلى فصول، حتى لا يشجعوا القارئ على الانتظار أو التوقف طوال قراءته رواياتهم التى تسحق القلوب. وقد يعترض قائل إن القصة التى تكون على هذه الشاكلة تستحوذ على القراء سواء أكانت مقسمة أو غير مقسمة إلى فصول. وقد اكتشفت أثناء القراءة أن عملية تقسيم الرواية إلى فصول تجعلنى أستمر فى القراءة. وأجدنى أناجى نفسى قائلاً: إنى سأتوقف عن القراءة خلال دقائق تعد على أصابع اليد الواحدة، أو بمعنى آخر عند نهاية الفصل التالى، وأستمر فى مناجاة النفس هذه إلى أن تنتهى الرواية.

ومن بين وظائف التقسيم إلى فصول، إن هذه العملية تختصر الرواية فى نظر كاتبها إلى أبعاد يستطيع هو التحكم فيها. أما إذا كانت خبرتك السابقة

فى القصة القصيرة، فإن ذلك يسهل عليك أن تتخيل نفسك وأنت تكتب فصلاً مكوناً من ثلاثة أو أربعة أو خمسة آلاف كلمة بدلاً من كتابة رواية بكاملها.

أضف إلى ذلك، أن الكاتب الروائى عندما يقسم الرواية إلى أجزاء تشبه القضمات، فإن ذلك يجعل مهمة الكتابة نفسها فى متناول قدراته. وفضلاً على ذلك، فإن الفصل يمكن الإلمام به دفعة واحدة وذلك على العكس من الرواية، علاوة على أن الكاتب عندما يكتب عشرين أو ثلاثين فصلاً من هذه الفصول يكون قد أنتج رواية بكاملها.

الكاتب الروائى يقسم الرواية إلى فصول ليستفيد من ذلك فى تغيير وجهة النظر ـ وأرجو ألا يعنى ذلك عندك أن كل تغيير فى وجهة النظر يحتاج إلى فصل جديد. ففى روايتى التى عنوانها **لن أعود إليك فى المنزل** التى كتبتها تحت اسم مستعار هو بول كافانجا Paul Kavanagh، تجد تغييرات كثيرة فى وجهات النظر التى تتردد بين الأمام والوراء فيما بين الشخصيتين الرئيسيتين اللتين تريان القصة الجارية من منظورين مختلفين. التقسيم إلى فصول فى مثل هذه الحالة يفيد فى تجهيز القارئ أكثر مما لو لجأ الكاتب الروائى إلى مجرد ترك المسافات المزدوجة.

أخيراً، يجدر بك أن تلاحظ أن الطريقة التى قد تقسم أو لا تقسم بها روايتك إلى فصول ليس لها أى تأثير فى اختيار الناشر لرواياتك أو رفضه لها. ولن يهتم بهذه العملية بأى حال من الأحوال، ولكنه إن فعل ذلك، فإن هذا الأمر هو أسهل الاقتراحات التى يمكن أن يقترحها عليك، كما يعد أيضاً أسهل التغييرات التى تستطيع أنت إنجازها. من هنا فإن مسألة استعمال الكاتب الروائى للفصول، بل ومدى طول هذه الفصول نفسها، كل ذلك يعد نقاطاً ثانوية فى أفضل الأحوال، وأن الذى يرتب هذه المسائل هو الكاتب الروائى بما يناسبه أثناء كتابة الرواية.

★★★

قد لا يكون طول فصول الرواية مهماً. وإنما المهم هو طول الرواية نفسها.

والرواية من حيث المنظور الجمالى الاستاطيقى جمالها من جمال الفصل. بمعنى أن الرواية يجب أن يكفى طولها لأن تبدأ من بداية وتنتهى إلى نهاية ومع ذلك فإن طول الرواية قد يتحدد فى بعض الأحيان بناء على اعتبارات تجارية مختلفة يهملها الكاتب الروائى تجنباً للخطر.

أما فيما يخص الرواية الفئوية، فإن مسألة الطول هذه تكون سابقة

التحديد بدرجة كبيرة. من ذلك على سبيل المثال، أنك إن أردت أن تكتب حدوتة خفيفة كسلسلة هاركولين، فالأرجح أنك لاحظت أن جميع الحكايات التى من هذا القبيل يكون عدد صفحاتها واحداً، بل إن عدد الكلمات على كل صفحة من صفحات هذه الروايات يكاد يكون واحداً أيضاً. ولو فرضنا أن طول الرواية من هذه الروايات يصل إلى خمسة وخمسين ألف كلمة، ثم تقدمت، أنت، برواية يصل عدد كلمات مخطوطتها إلى ثمانين ألف كلمة فإن فرصة قبول مثل هذه الرواية تكون قليلة تماماً.

وليست متطلبات الطول كلها، فى الرواية الفئوية، لها مثل هذه الصرامة. فقد يحاول السواد الأعظم من دور النشر، نشر رواية قوطية أو غربية، يكون طول الواحدة منها أكثر من الطول المعتاد، وذلك إذا ما أحست تلك الدور أن مظاهر القوة فى مثل هذه الرواية تخفى العيب الذى يترتب على طولها غير المعتاد. غير أنك إن حاولت ذلك، فقد تسبح ضد التيار. إذ يصعب عليك أن تبيع روايتك الأولى دون أن تزيد من مصاعب الفشل فى تلبية احتياجات السوق فى هذا المجال.

فإذا كانت الرواية أطول من اللازم، فإن المحرر قد يعجب بها إذ أنها ستهيئ له فرصة تقديم اقتراحاته عن تقصير طول الرواية. أما إذا كانت الرواية أقصر من اللازم فإن ذلك يشكل لك مشكلة بحق. لأن الروايات وذلك باستثناء قلة قليلة جداً ـ التى تكون أقصر من اللازم لاتباع. إذ يصعب أن يكتب الكاتب الروائى رواية فى أقل من خمسين ألف كلمة، ولكن إنه لمن قبيل الاحتيال الواضح أن تقنع القارئ بأنه يحصل على مقابل لما دفعه من نقود. يضاف إلى ذلك أن المحرر قد لا يحس بالارتياح إزاء الطرق التى يقترحها عليك لزيادة حجم الرواية، أو حتى الإضافات التى يقترح هو إضافتها.

ولكن كيف تتأكد من أن طول روايتك هو الطول المناسب؟ لنفترض أن دراستك للسوق مكنتك من اختيار الطول المناسب. ولنفترض أيضاً أنك تريد أن تكتب رواية التشويق، وأن دراستك لهذا النوع من الروايات التى تريد أن تكتبها، أوضحت لك أن أنجح روايات ذلك النوع، يغلب عليها أن تتكون من عدد من الكلمات يتردد بين خمسة وستين ألفاً وسبعين ألف كلمة. وأنك، بمعلومية الهوامش الثابتة والمسائل الأسلوبية الأخرى، سوف يتعين عليك أن تكتب حوالى ٢٢٥ صفحة وفاء بمسألة الطول الأمثل.

عمل المخطط يساعد على تكوين فكرة عامة عن العلاقة بين كل من الحبكة والطول الذى سبق تحديده من قبل. عمل مثل هذا المخطط يسهل عليك أن تبين ذلك الذى يجب أن يحدث فى الخمسين أو المائة صفحة الأولى حتى يمكن أن تسير الأمور طبقاً للجدول المحدد. وفى عدم وجود المخطط يستطيع الكاتب الروائى أن يتبين فى معظم الأحيان، إن كانت الرواية ستكون طويلة أو قصيرة.

فإن كانت الرواية أقصر من اللازم، فإن كاتبها تصبح أمامه عدة خيارات. إذ بوسعه أن يراجع الحبكة ليتبين إن كانت تسمح له بأن يضيف إليها مشاهد ومضاعفات أخرى، بشرط أن تزيد هذه الأشياء من حجم الكتاب. وقد يكتشف الكاتب الروائى أن المشكلة ليست فى الحبكة وإنما فى الكتابة، ومن هنا يبدأ فى كتابة المشاهد على نحو أطول مما هى عليه، بأن يزيد من الحوار والوصف. وفى النهاية يستطيع الكاتب الروائى أن يتجه صوب نهاية الرواية بالطريقة التى تريحه، على أمل أن يضيف مادة أخرى إلى المسودة الثانية بصورة أو بأخرى.

هذه الخيارات هى نفسها الخيارات التى تتوفر للكاتب الروائى، إذا كان طول روايته أكثر من اللازم، ولكن يجدر بالكاتب هنا أن يأخذ بالخيار الثانى ويترك المسودة الأولى تصل إلى طولها الطبيعى مهما كان عدد كلماته. لأن عدداً كبيراً من الكتاب يفعلون هذا الشىء وينتجون أروع أعمالهم بهذه الطريقة.

من ذلك، على سبيل المثال، أن روبرت ليدليوم Robert Ludlum يشذب مسودته الأولى بواقع الثلث عندما يعيد صياغتها. ويقول سيدنى شيلدون Sidney Sheldon إنه يضع كل ما يخطر على باله، فى مسودته الأولى، وذلك بأن يطلق لخياله العنان، ولكنه يقوم بعد ذلك بإنقاص ذلك الذى كتبه بأكثر من النصف.

ولكنى لا أشعر بالارتياح عندما أعمل بهذه الطريقة. فأنا، كما سبق أن أشرت، أنتج أفضل أعمالى فى ظل فرضية بأن ما أكتبه سيكون له شكل محدد بعد أن أنتهى من كتابة الصفحة الأخيرة. ومن ذلك أيضاً، **أن الكاتب الروائى نويل لوميز Noel Loomis، كان عاملاً ماهراً من عمال آلة اللينوتيب الطباعية، وكان ذلك الرجل يؤلف أسرع باستعمال هذه الآلة مما لو أستعمل الآلة الكاتبة، فقد كان نويل يكتب رواياته الغربية على آلة اللينوتيب، كما كان يسحب صورا**

من الألواح الطباعية، إضافة إلى أنه كان يقدم تلك الألواح للناشرين. وأنا أفضل أن أفعل الشىء نفسه إذا ما استطعت إلى ذلك سبيلاً.

ومن رأيى، على كل حال، أن الكتابة ثم إعادة تخفيض ما كتب بعد ذلك، تنطوى على بعض المزايا. والكاتب عندما يفعل ذلك، يضمن أن يضع فى مسودته الأولى جميع الاحتمالات التى يجود بها خياله الإبداعى. وأنت عندما تعيد صياغة ذلك الذى كتبت بعد ذلك، تستطيع أن تقشط قشدته.

★★★

الكتابة الطويلة تنطوى على ميزة أخرى. ولو كانت روايتك تنجح إذا ما كان طولها أطول مما حددت لها فى ذهنك، فقد يكون لمثل هذه الرواية قيمة تجارية أقصر مما تتصور.

وأنا، أحس هنا بشىء من التناقض الذى يحتاج إلى شىء من التفسير. فالرواية المثيرة المتوسطة من ناحية يتراوح عند كلماتها بين ستين و سبعين ألف كلمة، ولكن الرواية التى يزيد طولها على ذلك زيادة كبيرة، تشكل بعض المشكلات لناشرى الروايات الفئوية.

ومن ناحية ثانية، فإن تلك الروايات المثيرة الطارئة التى يزيد عدد كلماتها على عدد كلمات روائع هذه النوعية من الروايات، قد يتردد عدد كلمات الرواية الواحدة منها بين مائة ألف ومائة وخمسين ألف كلمة. هذا الطول نفسه هو الذى يحول بين هذه الروايات وبين بيعها فى نسخ الأغلفة الورقية فى نصها الأصلى، ومن هنا فإن مبيعات هذه الرواية تقتصر على محلات بيع نسخ الأغلفة الفاخرة.

والتفسير التقليدى لهذا الطول الزائد عن الحد هو أن الروايات الطويلة هذه تنطوى على أشياء كثيرة، فعمقها أكبر وقيمها القصصية أقوى، إضافة إلى أن القارىء يجب أن يأخذ مثل هذه الروايات مأخذ الجد بسبب طولها. ولذلك يقول البعض، إن هذه العوامل هى التى تجعل هذه الروايات تبرز الفئات الروائية التى تنتمى إليها، كما تسمو عليها أيضاً وتخاطب أولئك القراء الذين لم يعتادوا قراءة ذلك النوع من الروايات.

هذا يصدق فى معظم الأحيان. فرواية برايان جارفيلد التى عنوانها **«الأزمان العصيبة»** تعد رواية ملحمية عن الغرب القديم Old West، ولا يربط هذه الرواية بروايات الغرب التقليدية سوى خلفيتها فقط. يضاف إلى ذلك بعض الروايات الأخرى المماثلة التى نجدها ضمن قوائم الكتب الرائجة.

ومع ذلك، تطالعنا قوائم الكتب ببعض الروايات التى لا تتميز عن سائر الروايات الأخرى إلا بحجمها فقط. وقد قرأت مؤخراً، واحدة من تلك الرويات، وهى رواية بوليسية كتبها أحد مشاهير المؤلفين، الذى كتب بعضاً من الروايات الرائجة المثيرة على مر السنين. وقد جاءت هذه الرواية، على العكس من رواياته الأخرى، بلا أى شىء يميزها هى نفسها بصفة خاصة عن غيرها، إذ لم تكن هذه الرواية سوى حبكة بوليسية من النوع التقليدى الذى يسير فى خط مستقيم، كما أن رواية أحداث هذه الحبكة تجىء من وجهة نظر واحدة، فى عدد من الكلمات يصل إلى مائة وخمسين ألف كلمة. وقد جاءت هذه الرواية ضعيفة بسبب طولها، ولكنها راجت بسبب ذلك الطول أيضاً.

وأخشى أن أقول، إن ذلك سيصل بنا إلى محصلة مفادها أن قراء الروايات الرائجة ـ الذين يشكلون أغلبية القراء فى هذه البلاد ـ يفضلون قراءة الروايات الطويلة. ومما لا شك فيه، أن هذا حق لهم، كما أن الكاتب الذى يريد أن يبيع كتبه لجمهور الروايات الرائجة هذا، هو الذى يستشعر ذلك الذى يريده ذلك الجمهور ويقدمه له.

ومن الصحيح أيضاً أن طول الكتاب هو الذى يحقق له رواجاً تجارياً. فقد قاوم الناشرون على امتداد سنوات طويلة، الروايات الأولى الطويلة التى يزيد طولها عن اللازم، متعللين بأن ارتفاع تكلفة إنتاج مثل هذه الروايات يجعل هذه الروايات غير مربحة، وذلك على العكس من الروايات الأولى المشذبة. ولكن الاتجاه تحول هذه الأيام إلى الناحية الأخرى. بمعنى إذا كانت الرواية كبيرة الحجم تماماً ـ وإذا كانت أيضاً تفى ببعض المتطلبات التجارية الأخرى ـ فإن الناشر يستطيع إنتاجها بل بيعها أيضاً.

رواية جيمس كلافل James Clavell التى عنوانها **شوجن** Shogun راجت على امتداد عامين. وعلى حين استحوذت هذه الرواية على وأنا أقرؤها، فأنا لم أستطع فصلها عن تلك الملاحظات التى كتبها الدكتور جونسون عن ملحمة **الفردوس المفقود** Paradise Lost معنى ذلك أن كل من قرأها كان يتمنى لو كانت أطول مما هى عليه. وبرغم أن عدد صفحات هذه الرواية وصل إلى نحو ١٤٠٠ صفحة، وبرغم أن القراء الذين بدأوا قراءتها أكثر من الذين أنهوها، فقد حققت تلك الرواية نجاحاً أدبياً ونجاحا تجارياً كبيرين.

وبعد ذلك بسنوات قلائل لم يتردد أحد الناشرين فى إنتاج رواية طويلة

أخرى، وبخاصة أن تلك الرواية كانت تدور أحداثها فى اليابان فى زمن العصور الوسيطة. ومما لا شك فيه أن سير كلافل على هذا الدرب، إضافة إلى التسليم بأن طول الرواية إنما يساعدها ولا يعوقها هما اللذان مهدا لذيوع هذه الفكرة وانتشارها.

ترى، هل يعنى ذلك، أن يقصد الكاتب الروائى إلى الرواية الطويلة منذ البداية؟

لا، ليس بالضرورة أن يفعل الكاتب الروائى ذلك. لأن ذلك قد يعنى أنك لا تريد أن تصل إلى قائمة الروايات الرائجة من باب الرواية القصيرة، وبالتالى لن تستطيع أن تفعل ذلك من خلال رواية يصل عدد كلماتها إلى ربع مليون كلمة تنشر ضمن مطبوعات الأغلفة الورقية.

ويجب ألا يغيب عنك، أن هدفك الأول هو أن تكتب روايتك الخاصة بك.

وسوف تتعلم ذلك، من خلال القراءة وعندما تبدأ الكتابة، وتحدد أفضل أنواع الرواية التى تناسبك. ولقد اكتشفت أنا نفسى أنى أحس بارتياح أكثر وأنا أكتب مجلدات هزيلة شحيحة. وهذا بحد ذاته يحد من مقدرتى من وجهة النظر التجارية، ولكنى أفضل تحديد نفسى على أن أضطرها، وأجبرها على كتابة روايات لا تروق لى أنا شخصياً بسبب الدوافع التجارية.

وبعد كل ما قلت، يجدر بنا هنا أن نعرف أن عددا كبيراً من الكتاب اكتشفوا بمرور الزمن أنهم ينتجون روايات أطول وأطول. وهذا لا يعنى أن أولئك الكتاب إنما يستجيبون لمتطلبات السوق. وإذا كانت متطلبات السوق تشكل عاملاً، فالأرجح أن زيادة طول الرواية عند أولئك الكتاب إنما يجىء نتيجة طبيعية. ولكن الطول المخيف يصبح أقل تخويفا بعد أن يكون الكاتب قد كتب مجموعة من الروايات القصيرة.

أتمنى لو أستطرد فى الكلام فى هذا الموضوع. غير أن هذا الفصل شأنه شأن أرجل آبراهام لينكولن، قد زاد طوله عن الحد. وهذا هو كل ما فى الأمر.

الفصل الثالث عشر

إعادة الصياغة

«أنا أعيد الصياغة دوما. وفى مقابل كل صفحة تذهب للطباعة هناك خمس صفحات تذهب إلى سلة المهملات. والتسليم بهذا العمل التبديدى يعد واحداً من أهم جوانب الكتابة، ومع ذلك فلا مناص منه. وأنا أشك ألا تكون هناك صفحة من بين كل ألف صفحة، على امتداد الأدب كله، لم يعد مؤلفها صياغتها مرة ثانية». راسل هـ. جرينان

تتباين مواقف الكتاب المحترفين تباينا كبيراً بشأن إعادة الصياغة. وبعض هؤلاء الكتاب يركزون على تلك الملاحظة التى اقتبستها عن جرينان، والبعض الآخر يعدها لغوا لا طائل من ورائه. بعض ثالث يرى أن إعادة الصياغة هى الجانب الممتع بحق فى مهنة الكتابة، بمعنى أنهم يرون أن إعادة الصياغة هى التى تجعل الكاتب يرى الكتاب فى شكله النهائى. بعض رابع يكره إعادة الصياغة ومع ذلك فهو يقوم بها. مجموعة أخرى من الكتّاب تنتهى من مسودة إثر أخرى إلى أن ترضى عن الكتاب. وثمة مجموعة أخرى من الكتّاب تعيد صياغة كل صفحة من الصفحات قبل أن تنتقل إلى الصفحة التالية لها. بعض الكتاب يكتبون حوالى خمس مسودات قبل أن يحسوا أن الرواية أصبحت على ما يرام. ومع ذلك هناك بعض الكتاب الذين يقدمون مسودتهم الأولى للناشرين فور الانتهاء منها.

وأنا لا أرى أن هناك طريقة صحيحة وأخرى خاطئة لتناول موضوع إعادة الصياغة هذا، كما أن كل طريقة من هذه الطرق لها مزاياها التى تصيب نجاحاً كبيراً مع كثير من الطرق المتباينة. وكما هو الحال فى الكثير من جوانب الكتابة، فإن كل كاتب يجب أن يحدد ذلك الذى يصلح له ويناسبه فى حالة بعينها - بمعنى أن الكاتب هو الذى يحدد أفضل الطرق التى يستطيع

بها إنتاج أفضل الأعمال، كما أنه هو أيضاً الذى يختار أفضل الطرق التى يشعر معها بالارتياح.

★★★

وأنا نفسى من أولئك الكتّاب الذين يكرهون إعادة الصياغة.. ولكنى عندما أعود بذاكرتى إلى سنوات الماضى، أستطيع أنت أتبين سببين لتلك الكراهية.. إذ كان اهتمامى ينصب بصورة أكبر على الإنجاز أكثر من العمل، بمعنى أنى كنت أقل اهتماما ـ إن جاز التعبير ـ بالكتابة عن الانتهاء منها.. فعندما كنت أنتهى من كتابة قصة قصيرة أو رواية كنت أريد أن أؤكد لنفسى أنى انتهيت منها إلى الأبد.. ولا أخفى عنك سرا إذا ما قلت إنى بعد أن أنهيت كتابة الرواية التى عنوانها **النهاية** وددت لو استطعت أن آخذ نفسا طويلاً، ثم أتجول متسكعاً على ناصية الشارع، ويحدونى أمل أن أرى ذلك الذى كتبته مطبوعاً ومعروضاً للبيع على أرفف بيع الكتب.. وآخر ما كنت أتوق إليه فى مثل هذه اللحظة، هو أن أجلس، ثم آخذ نفساً أعمق، أبدأ بعده فى تمرير ذلك الذى كتبته كله، خلال الآلة الكاتبة مرة ثانية.

وأنا بوصفى كاتباً طبيعياً سلساً، كما سبق أن قلت فى فصل سابق من هذا الكتاب، استطعت أن أمضى قدماً فى تقديم مسوداتى الأوليات للناشرين فور الانتهاء منها.. فلم تكن تلك المسودات بلا صقل.. السبب الثانى، أن رؤيتى القصصية الثقافية جعلت من غير المرجح لى أن أتبين لكتابة الرواية سوى سبيل واحدة فقط.

وأنا، مثلاً، عندما كنت أكتب روايات الجنس الناعمة، فإن الاعتبارات الاقتصادية هى التى كانت تتحكم فى إعادة الصياغة بدرجة كبيرة.. من ذا الذى يستطيع تحمل كل ذلك؟ ومن ذا الذى يستطيع توفير الوقت اللازم لإعادة الصياغة؟ والكاتب إذا كان ينتج ما يتراوح بين اثنى عشر أو عشرين كتابا كل عام، لن يسعه إلا أن يبتسم موافقاً على الملاحظة التى أبداها جرينان ومع ذلك لن تعيد مطلقاً صياغة سطر واحد من سطور هذه الكتب.. وعليه ماذا يحدث لو أن كل صفحة من الصفحات الأخيرة من رواياتك أمكن إدخال بعض التحسينات عليها، وذلك بتمرير تلك الصفحات خلال آلتك الكاتبة مرة ثانية؟

أظن أن الوقت لن يسمح لك بإعادة صياغة كل صفحة إلى درجة الكمال، زد على ذلك أيضاً عدم وجود الحافز الذى يمكن أن يحض الكاتب على ذلك..

هناك سبب آخر، هو أن القراء لن يلاحظوا الفارق بين ما قبل الصياغة وبعدها.. يضاف إلى ذلك، أن الناشر بدوره قد لا يلاحظ أو قد لا يهتم أيضاً إن لاحظ مثل هذا الفارق.

هناك أيضاً بعض الحجج المضادة لإعادة الصياغة، ولعل هذه الحجج تنطبق على روايات الجنس الباكرة.. وقد عرض جاك كيروك Jack Kerouac هذه الحجج عندما كان يتحدث عن كتابته ويصفها بأنها نظم تلقائى غير متوقع، مساوياً فى ذلك بين طريقته فى التأليف وبين التأليف المبدع المرتجل فى موسيقى الجاز.. والذى يزيد الطين بلة، أن الشخصية الرئيسية فى رواية **عالم هيرفوت** التى ألفها ن. مالزبرج N. Malzberg - كاتب الخيال العلمى المستأجر الذى يحتقر أعماله احتقاراً كبيراً - تقدم حججاً مفادها أن إعادة الصياغة يمكن أن تسلب نسيجه من صفته الوحيدة التى تلازمه، ألا وهى جدة هذا النسيج.. يقول هيرفوت، إن الكاتب الروائى ما إن يبدأ إعادة الصياغة فلن يستطيع التوقف.. وكلما انتهى الكاتب من مسودة تبدأ تفاهة المادة وابتذالها فى الظهور نظراً لتجريدها من حيويتها وتلقائيتها.. وأن كل ما ستنتهى إليه هو ذلك الذى أسماه وليام جولدمان Wiliam Goldman **«كنس النفاية»** عندما كان يناقش الآلام التى تترتب على إعادة صياغة المسرحية غير المناسبة قبل افتتاحها.

وأنا لم أغسل نفاياتى قط فى تلك الأيام.. وأنا عندما أسرح بذهنى فى الماضى أجدنى أندهش من رباطة الجأش التى كانت تجعلنى أمتنع عن إعادة الصياغة امتناعاً تاماً.. إذ كان يندر تماماً أن أعيد كتابة صفحة من الصفحات.

أذكر جيداً ذات مرة، عندما كنت أتأكد من عدد الصفحات التى أنجزتها فى أحد الأيام، أن اكتشفت أنى أنهيت عشر صفحات ورقمتها من ٣١ إلى ٤٥ ولكنى قفزت، دون أن أدرى، فى ترقيم الصفحات من ٣٨ إلى ٤٠.. وبدلاً من أن أعيد الترقيم من جديد، رحت أكتب الصفحة رقم ٣٩ لأضعها مكان الصفحة المفقودة.. ونظراً لأن الصفحة رقم ٣٨ كانت تنتهى عند منتصف أو بمعنى آخر كانت تنتهى عند جملة أكملتها لتلحم الصفحة ٣٩ بالصفحة رقم ٤٠، فى سهولة ويسر، ولكنى أقول: إن تهور الشباب فى ثقته الزائدة بنفسه، هوالذى أوصلنى إلى هذا الشكل من أشكال التحدى.

✭✭✭

وكان من عادة جاكيولين سوزان Jacqueline Susann عندما تتحدث إلى الجمهور أن تحكى له عن إعادة صياغة كل رواية من رواياتها أربع أو خمس

مرات، وأنها كانت تستعمل ورقاً أصفراً فى إحدى المسودات، وورقاً أخضراً فى المسودة التى تليها، وورقا وردياً فى المسودة الثالثة، ثم ورقا أزرق للمسودة الرابعة وأخيراً ورقاً أبيض للمبيضة النهائية.. وأنا لا تخطر ببالى فكرة قوسٍ قزح تلك التى ذهبت إليها سوزان Susann فى عملية إعادة الصياغة، فضلاً على أنى لست على يقين أن سوزان كانت حقاً تفعل ذلك الذى تحدثت عنه، لأن أى إنسان يهتم بتنمية نفسه بهذه الطريقة ربما استطاع أيضاً أن يجيد أشغال الإبرة.

ولكن ذلك يندر أن يحدث.. وفى رأيى أن المهم هو أن سوزان كانت تعرف جمهورها.. إذ من الواضح الجلى أن الجمهور يحلو له أن يقرأ تلك الروايات التى بذل فيها مؤلفوها جهوداً مضنية.. وقد يسخط الجمهور إذا ما أضاع ثمانية دولارات وخمسة وتسعين سنتاً على رواية خرجت من آلة مؤلفها الكاتبة خروج الماء من صخرة متصدعة مشقوقة.. إذ من المفروض أن يقرأ الجمهور الرواية، كما لو كانت طبيعية وغير متكلفة، ومع ذلك فإن المرء يريد أن يتأكد من أن صاحب هذه الرواية قد بذل فيها جهداً مرضياً.

والكاتب الروائى يسعد لذلك، عندما يمسك ديك جافيت روايته رافعاً إياها ثم يسأله عن طريقة إنجازه لها، ولكن الكاتب الروائى يكون مهتماً بإنتاج أحسن الروايات أكثر من اهتمامه بأفضل طرق نشرها.. ترى، هل إعادة الصياغة ضرورية؟ وما هى أنسب طرق تنفيذها؟

فى رأيى أن أفضل طرق تنفيذ إعادة الصياغة يقوم على الإيمان بفكرتين متناقضتين فى آن واحد.. فمن المسلم به عندى أنى عندما أبدأ كتابة رواية، أعلم مسبقاً أنى سوف يتحتم على إعادة صياغتها مرة ثانية، فإن ذلك يشجعنى على الاسترخاء والتكاسل.. ويترتب على ذلك ألا أبحث عن الكلمة المناسبة أو العبارة المناسبة.. وهذا أيضاً لا يحتم على دراسة المشهد بكامله لتحديد الطريقة التى أعالجه بها.. أضف إلى ذلك أن هذا سيجعلنى أضع كل ما هو قديم على الصفحة اعترافاً منى بأن أهم ما فى الأمور هو وضع الكلمات على الورق، ثم أبدأ بعد ذلك فى تنظيف هذه الأشياء فى عملية إعادة الصياغة.

ربما كان ذلك، هو كل ما تحتاج إليه كى تتغلب على المثبطات عندما تجلس إلى آلتك الكاتبة.. وقد سبق أن أشرت إلى اثنين من الكتاب الروائيين كانا

ينتجان مسودات بالغة الطول، بأن يكتبا كل ما كان يخطر بباليهما، ثم يبدآن بعد ذلك فى تنقية كل ذلك بلا رحمة أو هوادة فى المسودة الثانية.

وبالرغم من ذلك، فأنا أرى أنى لم آخذ ما أكتب مأخذ الجد إلا إذا كنت أكتب من منظور أن ذلك الذى أكتبه إنما هو المبيضة النهائية للرواية.. ولهذا فأنا أصحح ما أكتب طوال عملية الكتابة نفسها، كما أكتب مسودتى الأولى على ورق أبيض فاخر، وأتأكد أن الصفحة على ما يرام قبل أن أنتقل إلى الصفحة التى تليها.. وهذا لا يعنى بالضرورة أنى أعيد الصياغة أثناء كتابة الرواية، ومع ذلك، فأنا لا أترك الأمر الذى يضايقنى معلقاً.. وفى بعض الأحيان أجد فى سلة المهملات أو خارجها قرابة عشرين أو ثلاثين صفحة مغضنة عندما انتهى من مبيضتى النهائية التى يصل عدد صفحاتها إلى خمس صفحات. وفى أحيان أخرى، أجدنى لا أتخلص من صفحة واحدة، ولكنى أجد نفسى أقوم بما يمكن أن أسميه إعادة الصياغة المسبقة، بمعنى أن أجرب الجمل والفقرات فى ذهنى بطرق مختلفة قبل أن أسجلها على الورق.

وقد سبق أن أشرت، فى الفصل الأول الذى أفردته لبداية الرواية، إلى أنى أعيد فى معظم الأحيان صياغة الفصول الأولى من رواياتى. وباستثناء تلك الفصول، أجدنى أندفع قدما فى بقية الرواية وصولا إلى نهايتها دون إعادة صياغة اللهم إلا من تلك النتف الصغيرة التى سبقت الإشارة إليها. وبرغم ذلك، فأنا من حين لآخر، وبعد أن أعيد قراءة عمل اليوم السابق قبل أن أبدأ عمل اليوم اللاحق، قد أعثر على شىء منغص فى الصفحتين الأخيرتين وقد يحدث ذلك، لأن العقل الباطن، أثناء عمله فى الليل فيما سأكتبه فى اليوم التالى، قد يتوصل إلى شىء يتطلب بعض التغييرات فى القسم السابق لذلك مباشرة. وقد يحدث ذلك، بسبب أرهاق شديد يصيبنى عند نهاية عمل اليوم السابق، كما أن نتائج الارهاق تتجلى وتتضح مع ضوء الفجر. وإذا ما حدث ذلك فمن الطبيعى أن أعيد تلك الصفحات التى تقع فيها مثل هذه الهنات؛ وهذا يخدم غرضين أولهما تمثلى لخط الرواية القصصى، وثانيهما تحسين عمل اليوم السابق.

بعض الكتَّاب يلتزمون بهذه الطريقة، أى أنهم يعيدون صياغة المخطوطة أثناء كتابتهم لها. بمعنى أن هؤلاء الكتاب يبدأون عمل اليوم بإعادة صياغة ذلك الذى كتبوه فى اليوم السابق، ثم يبدأون بعد ذلك فى إنجاز مسودة جديدة

يقومون بمراجعتها فى صباح اليوم التالى، ويستمرون على هذا الحال إلى أن تنتهى الرواية. وهذه الطريقة لها محاسنها. فلو كانت مسودتك الأولى كثيرة الشقوق من حيث الأسلوب وتحتاج بطبيعة الحال إلى إعادة صياغتها، وإذا كانت فكرة إعادة صياغة الصفحة من أعلاها إلى أسفلها لا ترضيك، فأنا أحبذ إعادة الصياغة أثناء استمرار عملية الكتابة. ومن مزايا هذه الطريقة أيضا أنك لن تسمح لنفسك بالاهمال فى مسودتك الأولى، والسبب فى ذلك أن عهدك بتعرف الأخطاء لن يكون بعيدا.

ولكن هذه الطريقة لن تنجح إذا كانت مسودتك الأولى من النوع الذى يحتاج إلى قدر كبير من إعادة صياغة التراكيب، وتعانى كثيرا من الفصل والوصل.

سبق أن وصفت موقفى الحالى من مسألة الكتابة وإعادة الصياغة بأنه يعد وجهة نظر تقوم على الضدين. وأنا أعنى بذلك أنى وإن كنت أعمل من منطلق إنتاج المبيضة النهائية من المرة الأولى، إلا أنى لا أغفل أيضا احتمال أن يتطلب الأمر منى مسودة ثانية كاملة. وأنا عندما أعترف بذلك وأقره، فإن مسألة طباعة مسودتى الأولى على ورق أبيض فاخر لن تغيرمن حقيقة أنى قد أضطر إلى إعادة الصفحة من أعلاها إلى أسفلها.

وعندما كنت أكتب روايتى التى عنوانها **«اللصوص ليس لهم خيار»**، توقفت قبل نهاية الرواية بفصل واحد، وأعدت كتابتها من جديد ثانية، وفى تصورى أنى كنت أستطيع كتابة الفصل الاخير من المسودة الأولى قبل أن أبدأ إعادة الصياغة ولكنى لم أحبذ هذا الموضوع فقد كنت أعلم أن الفصل الأخير من الرواية سوف يتأثر بالتنقيحات التى سأجريها على الفصول السابقة له، وهذا سوف يحتم علىّ إعادة كتابة ذلك الفصل بكامله من جديد بعد ذلك.

وقد أعدت صياغة رواية **اللصوص ليس لهم خيار** لسببين - أولهما أنى لم أكن أعرف شخصية القاتل إلا بعد أن أنهيت ثلاثة أرباع الرواية. وقد حتم علىّ الحل الذى أرتضيته اجراء بعض التعديلات فى الرواية كلها. وقد كان بودى أن اواصل الكتابة إلى نهاية الرواية - أو إلى قرابة نهايتها، كما حدث، قبل اجراء تلك التعديلات، ولكن كان لابد من إجراء تلك التعديلات أولا حتى تستقيم الرواية وتتماسك.

زد على ذلك، أنى لم أكن راضياً عن خطو الرواية وعلى حين كانت مشاهد الرواية على ما يرام، فقد شعرت أنى بددت كثيرا من الوقت فى خط القصة

كما إن إعادة قراءتى لما كتبت جعلتنى أختصر يوما من أيام الحبكة مما أدى إلى احكام الأمور احكاما تاما فى عملية الكتابة.

وكان بوسعى محاولة احداث تلك التغييرات بطريقة القص واللصق، أو بإعادة صياغة صفحات بعينها هنا وهناك، وبرغم تفكيرى فى ذلك ودراسته فإنى وصلت إلى قناعة تامة بإن الرواية ستفيد إفادة كبيرة من إعادة صياغتها كلها ومع أن بعض أجزاء الرواية لم تكن تحتاج إلا إلى مجرد تغيير جملة هنا أو جملة هناك، إلا اننى قررت ان اعيد صياغة كل شىء على آلتى الكاتبة.

وأنا عندما فعلت ذلك فى الرواية أجريت فيها تغييرات لا تحصى ولا تعد، إذ يستحيل علىّ أن أعيد كتابة صفحة من صفحاتى دون أن أغير فيها شيئا ما وكان يتضح لى فى بعض الاحيان أن تلك التغييرات التى كانت تشكل تحسنا كبيرا، برغم أن ذلك التحسن قد لا يراه قراء الرواية أو يقفون عليه. وفى بعض الحالات الأخرى لم يكن واضحا لى إن كانت تلك التغييرات التى أجريتها إلى الأفضل أو الأسوأ؛ كما كان يراودنى من حين لآخر شعور بأن تغييرى لصيغة العبارات كان مجرد قضاء على الضجر الذى ينتج عن عملية إعادة الصياغة نفسها.

وقد كان من المستحيل علىّ أن أعيد كتابة رواية اللصوص ليس لهم خيار لمجرد أسباب تتعلق بالأسلوب وحسب، فقد كتبت تلك الرواية بطريقة طبيعية وناعمة منذ المرة الأولى، ولكن لولا تلك التغييرات البنائية لقدمت المسودة الأولى للناشر بشكلها الذى كانت عليه ولكنى عندما أستعيد الماضى طلبا لدروسه المستفادة، أجدنى سعيدا لاضطرارى إلى إعادة كتابة هذه الرواية، معنى ذلك أن الرواية جاءت أفضل بفضل ما بذل فيها من جهد إضافى.

★★★

والكاتب الروائى بإمكانه أن يتيح مسودة أولى تصلح لتقديمها للنشر دون أن يحدث الكاتب فيها تغييرا أساسيا ومع كل ذلك، قد يجد الكاتب الروائى أن من الأنسب إعادة كتابة المخطوطة قبل ارسالها للناشر.

إن كان الأمر كذلك، فعندى لك فكرة، عليك بإعادة كتابة المخطوطة النهائية بنفسك، اللهم إلا إذا كنت لا تسلم مطلقا بهذه الفكرة.

والأرجح أنك تستطيع ان تقف هنا على الأسباب التى دعتنى إلى مناقشة إعادة صياغة رواية **«اللصوص ليس لهم خيار»**. ولا تهتم بمقدار إعادة الصياغة التى تقوم بها سواء أكانت بقلم حبر أم رصاص، ولا يهمنك أيضا مدى اكتمال

إعادة صياغة المادة قبل أن تقوم بكتابتها، إذا أنك ستجد كثيرا من التغييرات الصغيرة التى يجب إنجازها عندما تبدأ فعلا فى نقر مفاتيح آلتك الكاتبة.

وقد كان من عادة إحدى صديقاتى أن تفعل ذلك. وترتب على ذلك ان حققت تقدما كبيرا كما بدأت رواياتها تحقق مردودات أكبر، ولذلك اتخذت قرارا باستئجار شخص يقوم بكتابة مسودات رواياتها النهائية نيابة عنها. وقد كانت تجرى على هذه المسودات تصحيحات كثيرة جدا مستعملة لذلك قلم الرصاص، وذلك قبل إرسال تلك المسودات إلى طابع الآلة الكاتبة، ومع ذلك لم يكن أسلوب هذه الصديقة منقحا فى رواياتها الأخيرة، وسبب ذلك أنها لم تكن تقوم بإعادة الطباعة بنفسها. معنى ذلك أن هذه الكاتبة تلغى ذلك الذى كان يعد دوما مرحلة محددة فى عملية إعادة الصياغة بوصفها عملية شخصية.

ومع أن هذه الصديقة لاتزال تكتب روايتها على نحو جيد، إلا أنى مازلت عند رأيى أن تلك الروايات كانت أسلس من ذلك فى مرحلة من المراحل.

فى الفصل الذى كتبته عن العقبات التافهة والطرق المسدودة حذرت الكاتب الروائى من ترك الرواية جانبا عندما تواجه الرواية بعض العقبات، ومع أن هذه الفكرة قد تبدو طيبة فى ظاهرها، إلا أنها يندر أن تزيد ميلك من جديد إلى مثل هذه الرواية. وكل الكتب التى أتركها فى وسط المجرى، تطفو كلها مبتعدة عن حياتى، بل لا أراها بعد ذلك مطلقا.

وعلى كل حال، فمن رأيى أن تعطى نفسك، بعد أن تنتهى من المسودة الأولى، فترة تلتقط فيها أنفاسك قبل أن تنهمك فى إعاذة الصياغة ولكن بغض النظر عن أن الكاتب الروائى قد يكون متعبا وبحاجة إلى التوقف، فإن هناك سببا آخر.

والكاتب الروائى لا يكون فى معظم الأحيان موضوعيا تماما فور الانتهاء من كتابة الرواية، وبالتالى فإن انعدام الموضوعية فى مثل هذا الظرف قد لا يعين الكاتب على تقويم الرواية وتحديد إن كانت تحتاج إلى إعادة الصياغة. وأما فيما يخصنى، فيصعب علىَّ أن أكون موضوعيا فى أعمالى حتى بعد نشرها بعشر سنوات، ناهيك عن عندما تكون الصفحات لاتزال ساخنة ولم يجف مدادها بعد فى مثل هذه المرحلة، أنا لا أكون قريبا جدا من الرواية وحسب، وإنما أكون لا أزال فى داخلها، وعندما أعطى نفسى فترة راحة لمدة أسبوعين بعد إنهاء الرواية، ثم أعيد قراءة تلك الرواية ثانية من بدايتها إلى نهايتها يتكون لدى منظور محدد عنها.

وقد تكون بحاجة طوال فترة الإجازة تلك، إلى شخص آخر يقوم بقراءة الرواية - ولكن هذا لا يحدث إلا إذا توفر لك شخص آخر تثق بذوقه وحكمه وإذا كان رد الفعل السلبى يفت فى عضدك ويصيبك بالشلل، فلا تقبل على مثل هذا العمل. وهنا يجب أن تنتظر إلى أن تنتهى من إعادة الصياغة ثم تعرض الكتاب على من تشاء بعد ذلك.

وعند هذه المرحلة تصبح الرواية جاهزة ليقرأها صديق عليم إن كنت تشعر أن الرواية تفتقر إلى جانب من جوانب الخبرة، ولو فرضنا أن خلفية الرواية تقوم على جمع العملات المعدنية على سبيل المثال. ولو فرضنا أنك قمت بالبحث اللازم لمثل هذا الموضوع، ولكنك لست من علماء النميات[1] وليست لديك الألفاظ المعجمية اللازمة لذلك. إن فعلت ذلك، فهذا يعنى أنك ارتكبت خطأ صارخاً سيجر عليك كثيراً من خطابات التشامخ والازدراء التى ستصلك من القراء.

فى مثل هذه الظروف يتعين عليك أن تعرض الكتاب على شخص تكون لديه مثل هذه الخلفية، على أن توضح له عدم تأكدك من صحة الألفاظ التى استعملتها، وتطلب إليه أن يقرأ الرواية وفى ذهنه هذه المعلومة. ويجب أن توضح لذلك الصديق أنك تريد منه أن يكتشف لك أخطاء فى هذا الاتجاه، وأنك لا تعرض عليه الكتاب كى يمتدحه فى النهاية. **من الضرورى أن توضح كل ذلك لصديقك منذ البداية، نظراً لأن غالبية الناس تفترض أن غالبية المؤلفين لا تريد قدحاً وإنما تريد مدحاً. وهم فى ذلك على صواب فى معظم الأحيان.** وصديقك هذا عندما يحدد لك الخطأ وطريقة إصلاحه، يمكنك من أخذ ذلك بعين اعتبارك عند إعادة الصياغة. وإذا ما أخبرك ذلك الصديق أن روايتك على ما يرام من حيث طبيعة المفردات المعجمية التى استشرته فيها، فذلك يعنى اطمئنانك إلى سلامة ذلك الجانب عندما تقوم بإعادة الصياغة.

وعندما يوجه لك صديقك انتقادات نمية إلى قصة الرواية وشخصياتها وأسلوب كتابتها، فما عليك إلا أن تشكره متلطفاً على ألا تعير ما قاله انتباهاً أكثر من اللازم وبالقدر الذى تراه أنت مناسباً. ويجب ألا يغيب عنك أنك عرضت الرواية عليه لأنه عليم بالعملات المعدنية النادرة، وليس لأنه أكثر المحررين إدراكاً من بعد ماكسويل بيركنز Maxwell Perkins.

☆☆☆

(١) علم النميات: دراسة أو جمع القطع النقدية والميداليات والأوراق المالية إلخ (المترجم).

وهذا بدوره يدخل بنا إلى جانب آخر مهم، من جوانب مسألة إعادة الصياغة تلك. فنحن لم نتناول لحد الآن سوى إعادة الصياغة التى قد يجريها أو لا يجريها المؤلف على المخطوطة قبل تقديمها للنشر. ولكن تلك التغييرات التى يقوم بها المؤلف بناء على اقتراح من الوكيل الأدبى أو الناشر تختلف اختلافاً تاماً عن التغييرات السابقة.

وأغلبية الكتاب الروائيين على استعداد للقيام بأى تغيير فى سبيل أن تنشر رواياتهم والأرجح أن هذا أمر مفروغ منه. كما أن أول قوانين الطبيعة هو الحفاظ أصلاً على النفس، فإن أول التزامات الكاتب الروائى المبتدىء هو أن يرى رواياته منشورة كلما أمكن له ذلك. وإذا ما استطاع الكاتب الروائى أن يحقق ذلك الهدف بمجرد إعادة الصياغة وفقاً لاقتراحات الناشر أو المحرر، فقد يكون من قبيل الحماقة أن يتصرف على نحو غير ذلك.

ولكن الكتاب الروائيين المتفائلين يتملكهم خيال جامح فى هذا المجال بالذات. لأن الأمر هنا يخص أولئك المحررين الذين قد يغرون أولئك الكتاب المبتدئين بإحداث بعض التغييرات ذات الطابع التجارى فى رواياتهم، وهو ما يفسد هذه الكتب ويضر بها. والمؤلف ينفذ هذه التغييرات ليكتشف خواء النجاح المالى الذى يكون على حساب نفسه هو، أو أنه يصر على ما يعتقده ويؤيده، ويطلب إلى المحرر أن يذهب لحال سبيله، ثم يتصرف المؤلف بعد ذلك ليبحث عن ناشر آخر أكثر تفهماً تستطيع روايته من خلاله أن تعود عليه بثراء ومجد لم يكن يتخيلهما. أو قد يذهب المؤلف وينغمس فى الشراب حتى الموت بسبب القلق والاستياء.

كل ذلك من قبيل الخيال الجامح المغرى، ولكنه ليست له أسباب حقيقية فى واقع الأمر. لأن الوكيل الأدبى أو الناشر يقترح التغييرات لأنه يرى أنها ستحسن الرواية، وليس لأنه يريد أن يفلى قملها. وقد تكون من وجهة نظر الوكيل الأدبى أو الناشر ثمرة عمله التجارى، وإذا لم تكن مقترحاته تلك صحيحة إلى حد ما فمعنى ذلك انه ليس خبيراً أو متمرساً فى عمله. ولم يحدث أن سمعت مطلقاً عن ناشر أو محرر طلب إحداث تغييرات لم تؤد إلى زيادة قوة الرواية.

ومع ذلك، فالمعتقدات ليست حقائق راسخة. وقد ثبت خطأ الوكلاء الأدبيين والناشرين فى أحيان كثيرة. أضف إلى ذلك أن الصواب والخطأ فى عالم الأدب الروائى مسألتان ذاتيتان.

وهنا نصل إلى نقطة أخرى هى: كيف تتصرف إذا ما طلب إليك محرر أو ناشر عمل تغييرات أنت لا توافق عليها؟ فهل تبتلع الطلقة وتنفذ تلك التغييرات؟ أم تصمد وتساند ذلك الذى تؤمن به، هل تفكر فى ذلك، وكيف تعرف ذلك الذى تؤمن به؟ وما مغزى ارتباط ذلك بمشاعرك الخاصة؟ زد على ذلك، أنك أنت الذى كتبت هذه الرواية.

إنه سؤال محير، وقد تمر عليك سنوات فى هذا العمل وأنت لاتزال تواجه صعوبات من حين لآخر فى الاجابة عليه. ولكن يبقى ذلك برغم كل ذلك أمراً مؤكداً واحداً وهو أن القرار قرارك. فالكتاب كتابك، وسيوضع عليه اسمك، إضافة إلى أنك وحدك الذى تستطيع أن تحس ذلك الذى بين دفتى غلاف الرواية. وإذا ما رفضت عمل التغييرات المطلوبة فذلك يعنى أنك تقول: لا للنشر وقد لا تواتيك فرصة للنشر مطلقاً بعد ذلك. ولكنك لا يمكن أن تقطع بأن أحداً آخرا لن يأخذ الرواية، ومع ذلك لابد أن تسلم بالاحتمال، وبخاصة فى الرواية الأولى.

ولكن الكتَّاب تزيد ثقتهم بشكل عام كلما زادت خبراتهم وتجاربهم. وأنا نفسى، سبق وأن أجريت بعض التغييرات، نزولاً على رغبة أحد المحررين، فى أول رواية لى، تلك التى كتبتها عن السحاق، وسبق أن ناقشتها فى موضع آخر من هذا الكتاب. وكان من بين تلك التغييرات فكرة سيئة لم تعجبنى، ولكن لم يخطر ببالى أن أعترض عليها. فقد كنت فى العشرين من عمرى وكنت ألهث سعياً إلى فكرة نشر الرواية، فضلاً عن أنى كنت مشدوهاً من الألفى دولار التى تشكل دفعة المقدمة التى سيعطونى إياها. وقد فهمت الآن أنى كان بوسعى أن أناقش ذلك التغيير الذى لم يكن يعجبنى، ولكن لم أحاول ذلك.

كان ذلك شيئاً بسيطاً. ولكن الأهم من ذلك، أن أحد أصدقائى اختصر رواية طويلة اختصارا كبيراً منذ سنوات مضت، وذلك إعمالا لاقتراح تقدم به أحد الناشرين المحترمين. وقد أحس ذلك الصديق، فى ذلك الوقت، أن الرواية ربما أصابها الضعف والوهن على الصعيدين التجارى والفنى، من جراء ذلك الاختصار وتلك التقطيعات. وبرغم ذلك فقد أحس ذلك الصديق أن رأى الناشر كان أقيم من رأيه. وربما كان رأى الكاتب أفضل فى معظم الحالات، ولكن ليس فى هذه الحالة بالذات. ومع ذلك، يندم هذا الصديق لقيامه بذلك الاختصار وتلك التقطيعات. فهو بما اكتسبه من خبرة وتمرس، ومن سجل أعماله بوصفه كاتباً روائياً ناجحاً تجارياً، يستطيع أن يرفض القيام بتغييرات مثل تلك التى قام بها من قبل.

فالخبرة، ذلك العامل الذى يعطى الكاتب الروائى ثقته بنفسه واعتداده بها، هى التى تولد فيه التواضع وتساعده على الإقرار بالهفوات والاعتراف بها فى أعماله. فيما يخصنى فأنا أرحب الآن بالاقتراحات التى تتعلق بإعادة الصياغة أكثر مما كنت منذ بضع سنوات، برغم أنى شموس إذا ما اقتنعت بصواب موقفى.

وأنا على يقين، أننى كان يغلب علىّ أن آخذ موقفاً من إعادة الصياغة فى بعض المناسبات السابقة وسبب ذلك كان الكسل ولا شىء غيره. إذ لم أكن أرغب أصلاً فى القيام بهذا العمل، ولذلك كان ذهنى يلهمنى بالأسباب التى توضح لى أن التغييرات المطلوبة ليست بذى بال. ولايزال يغلبنى التفكير على هذا النحو، ولكنى بدأت أواجه ذلك الشىء الآن بمنظار الواقع، مما ترتب عليه الخلط بينه وبين الكمال الفنى.

وهنا يجب أن نقر، أن القرار هو قرارك وحدك. وسوف يتعين عليك اتخاذه وحدك عندما تواتيك الفرصة. ويجب أن يكون معلوماً لك أن الروايات جميعها تقريباً تحتاج إلى شىء من العمل بعد أن تجتذب عينى الناشر أو المحرر، فضلاً على أن عدداً كبيراً من تلك الروايات يحتاج إلى قدر كبير من إعادة الصياغة. وإذا كان جون أوهارا John O'hara يزمجر قائلا: إن الطريقة الوحيدة لتحسين القصة بعد أن يكتبها مؤلفها، هى أن تقول للناشر أو المحرر أن يذهبا إلى الجحيم، والأرجح أنك يجب ألا تندفع هذا الاندفاع وتروح ترسم خطة السفر إلى الناشر أو المحرر الذى يطلب منك عمل بعض التغييرات. وإلقاء نظرة على بريد أوهارا ومراسلاته توضح لك إنه لم يكن معصوماً من ذلك - حتى بعد أن أصبح من الراسخين الذين يستطيعون أن يتحملوا مسئولية ما يقولون.

ولكن كل ذلك يجىء من قبيل وضع العربة أمام الحصان، أليس كذلك؟ إذا عليك فى البداية أن تبحث عن ناشر لا يكون متيماً بالتغييرات فى المقام الأول.

وهذا بدوره يجرنا إلى موضوع الفصل التالى.

الفصل الرابع عشر

النشر

الأرجح أنك بعد أن تنتهى من كتابة الرواية، تبدأ تراودك آمال نشرها.

ومن الحقائق الغريبة لعملية الكتابة برمتها أن هذه الجملة يأخذها الناس قضية مسلما بها. لأن غالبية الكتاب الروائيين، تكتب وفى نيتها نشر ذلك الذى تكتبه.

وهذا لا يصدق على بقية النشاطات الفنية الأخرى. فالإنسان الذى يرسم بدافع إشباع الهواية ليس من الضرورى أن يتطلع إلى الوصول إلى المعارض الفنية الكبرى. والمرأة التى تلعب على آلة الشيلو الموسيقية مرة واحدة كل أسبوع ضمن رباعى وترى من الهواة لا تتهم نفسها بالفشل لأنها تشق طريقها إلى صالة كارنيجى Carnegie hall.

ولكن الكاتب الروائى يختلف عن كل هؤلاء. لأن النشر عنده يعد جزءاً من العملية التى تبدأ معه بمجرد فكرة. ومخطوطة الكاتب الروائى، على العكس من لوحة الرسام بعد انتهائها، لا تعد الشكل النهائى للرواية، لأن روايته لا ينطبق عليها هذا الوصف إلا بعد أن تمثل للطباعة، ثم تطبع وتغلف.

وهذا طبعاً من سوء الطالع، لأن الكتابة بقدر ما هى حرفة بلا أدنى شك، فهى هواية أيضاً، وهى تؤدى دورها بهذه الصفة على أحسن وجه. ومن بين كل أولئك الذين يكتبون أكاد أشك فى أن نسبة مئوية صغيرة منهم هى التى تستطيع أن تنتج أعمالاً رائجة يقبل الناشرون نشرها، على حين أن الغالبية العظمى ستكون تكتب لمجرد التسلية والمتعة. وهذا لا غبار عليه؛ فهذه النسبة العددية تكاد تكون موجودة فى المهن الفنية جميعها. والمحزن فى الأمر أن الكاتب الهاوى يغلب عليه أن ينظر إلى نفسه بمنظار الفشل إذا لم يستطع نشر ما يكتبه.

وقد سبق أن ناقشت وجهات النظر هذه فمن عمودى الذى اكتبه فى مجلة مختصر الكاتب كل أسبوع تحت عنوان **كتاب الأحد**، وأوضحت أننا لسنا بحاجة إلى النشر كى نكون كتابا ناجحين وقد رد علىَّ عدد كبير من القراء برسائل أعربوا فيها عن التشجيع الذى أصابهم من جراء قراءتهم لملاحظاتى، ويكفينى هنا ان أقول أننى أعتبر كل من يفلح فى اكمال كتابة رواية من الروايات ناجحا بغض النظر عن مزايا هذه الرواية وإمكانية نشرها. معنى ذلك انك ان افلحت فى كتابة الرواية فهذا يعنى انك خرجت منتصرا، وسواء حاولت نشر هذه الرواية وسواء نجحت جهودك أم فشلت فى هذا المجال فقد أثبت انك دخلت سباق جرى المسافات الطويلة الماراثون وأنهيته سائرا على قدميك.

وأنا أهنؤك على ذلك.

★★★

ولكن لو فرضنا أنك حاولت القيام ببعض المحاولات سعياً إلى المكانة الرفيعة قبل أن تعيد مخطوطتك إلى الصندوق فما هو مقدار فرص النجاح أمامك؟ وماذا يمكن أن تفعل لتحسين تلك الفرص؟

ولعلنا لا نضحك على أنفسنا هنا لأن الطريق كله لن يكون مفروشا بالورد والكاتب الروائى شأنه شأن بطل الرواية الرخيصة يحتاج إلى حظ وعرق ولا أبالغ إن قلت انه يحتاج إلى قدر كبير منهما وقد يغرينى الامر وأقدم لك رسالة رخيصة ومبتذلة مفادها ان كل رواية سوف تنشر آجلا أم عاجلا إن كانت جيدة وإذا ما بذل صاحبها جهدا طيبا فى عملية تقديمها للناشرين وهذا كله من قبيل الحكمة التقليدية بل ومن نوعية الاشياء التى يود المرء سماعها أو قولها.

وقد بدأت تراودنى الشكوك حول صحة هذه الرسالة وسلامتها، ومن بين الأسباب التى دفعتنى إلى هذه الشكوك ان صديقا من أصدقائى يدعى شك Chuck Ross قام فى العام ١٩٧٧م بمحاولة لتحديد الصعوبات التى واجهت الكتاب الروائيين الجدد فقام بعرض رواية من الروايات على أربعة عشر ناشرا وثلاثة عشر وكيلا أدبيا ولم تكن الرواية التى عرضها على هؤلاء الناس من رواياته وإنما كانت نسخة من رواية الخطوات Steps التى كان جرسى كوزينسكى Jersykosinski قد انتهى مؤخرا من كتابتها على الآلة الكاتبة وقد حصلت تلك الرواية على جائزة الكتاب الوطنية فى العام ١٩٦٩م.

ولم يتعرف واحد من هؤلاء الناس على هذه المخطوطة ولكن واحدا فقط منهم هو الذى قارن اسلوب الرواية بأسلوب كوزينسكى، وعزف كل الناشرين

عن إصدار الرواية ولم يتحمس لها أى وكيل من الوكلاء الأدبيين ويجب أن نسلم بأن رواية كوزينسكى ما هى إلا عمل تجريبى ولا يعد من تلك الكتب الرائجة إذا وصل الأمر إلى حد التنكر فى عمل كاتب من الكتّاب الغفل، ولكن هذه التجربة لا تثبت أن الوكلاء الأدبيين والناشرين ليسوا جميعا سذجا أو أن الامبراطور قد تجرد من ملابسه أو أى شىء آخر من هذا القبيل.

ولكن هذه التجربة يجب أن تعطيك فكرة عن طبيعة ذلك الذى سيواجهك.

وما هو ذلك الذى سيواجهنى؟ أهو الحوار؟ وهل من السلامة القول إن الكاتب المبتدىء يواجه غرائب مستحيلة، وأن الافضل له أن يضع الرواية فى درج من أدراج خزانة الملابس أو عدم كتابتها من الأساس؟ وهل يتعين على الكاتب المبتدىء أن يشتغل بدهان المنازل بدلا من كتابة الروايات؟ أم يبدأ فى تلقى دروس للعزف على آلة الشيللو الموسيقية؟

بوسعك أن تفعل واحدا من هذه الأمور أو تفعلها كلها إن أردت وقد سبق أن أخبرتك أن أحدا لم يصطحبك إلى كتابة الرواية وهنا ايضا ليس هناك من يضطرك إلى نشر واحدة منها أو محاولة نشرها فالرواية روايتك بحق السماء وبوسعك أن توزع منها نسخا على أصدقائك أو أن تضعها فى خزانة آمنة وتغلقها عليها أو تستعملها عازلا فى عليتك كما أن بوسعك أيضا ان تقدمها لأربعة عشر ناشرا وثلاثة عشر وكيلا أدبيا وبعد ان تستريح إلى أنك قد بذلت كل ما فى وسعك تستطيع أن تضعها فى المرحاض الخارجى المجاور لكتالوج عنبر القردة حتى لا تضيع أو تتلف.

أو قد يكون بوسعك أن ترسلها طردا إلى الناشر رقم خمسة عشر أو الوكيل الأدبى الرابع عشر.

وقد أوضح فردريك براون Fredric Brown فى روايته التى عنوانها **«الصارخ ميمى»** أن الانسان إذا ما ألح على شىء فإنما يحصل عليه وأن الإنسان إذا لم يحصل على ما يريد فمعنى ذلك أنه ليس بحاجة إليه.

والمجال لا يسمح هنا بتقديم نصائح محددة عن تسويق الرواية لأن ظروف السوق تتغير دوما وتستطيع متابعة هذه العملية من خلال النسخ السنوية التى تصدر عن مجلة **سوق الكاتب** ومن خلال اعمدة التسويق ضمن مجلة مختصر الكاتب، أما إذا كنت من كتاب الرواية الفئوية فإن بحثك اليومى فى محلات بيع الكتب وأكشاك بيع الصحف يمكنك من معرفة الناشرين وما ينشرون.

وعلى كل حال قد تفيد هنا من هذه الملاحظات القليلة التى أسوقها لك عن عملية التسويق.

فقد بدأ الناشرون يميلون مؤخرا إلى رفض قراءة المخطوطات الروائية التى تصلهم بلا استجداء أو إلحاح وهذا لا يعنى أن أولئك الناشرين ليسوا إلا مجموعة من الكلاب العجوزة التى قُدت قلوبها من حجر صلد وإنما ذلك يعنى ببساطة أن عددا متزايدا من هؤلاء الناشرين يرى أن كلفة قراءة ما يقدم لهم عالية جدا وباهظة وبخاصة إذا ما اخذنا فى اعتبارنا كل ذلك الذى يقدم إليهم ويعجزون عن نشره والناشرون عندما يقصرون قراءتهم على المخطوطات التى تأتيهم من الوكلاء الأدبيين والمخطوطات التى تردهم مصحوبة بتوصيات لنشرها إنما يوفرون بذلك آلاف الدولارات كل عام.

ترى، ماذا يعنى ذلك بالنسبة لك؟ أولاً، دعنى أطمئنك أن الأمر ليس سيئاً بالنحو الذى هو عليه وأن العملية بكل تأكيد لا تجعل من عملية كتابة الرواية محلا مغلقا، كما أنك لست بحاجة إلى سجل لهذا المضمار أو وكيل أدبى أو حتى بطاقة عضوية فى اتحاد المؤلفين حتى ينظر الغير فى أمر نشر روايتك.

إن ما تحتاجه بالفعل هو الإذن لك بتقديم روايتك وهنا أقترح عليك أن ترسل رسالة استفسار وحسب فلو فرضنا أنك أنت الذى انتهيت من كتابة الرواية القوطية عن المروج التى اجتاحتها الرياح فى مدينة ديفون ولو فرضنا ايضا أن بحثك للسوق أوصلك إلى اعتقاد مفاده ان الفرصة مهيأة تماما لقبول الرواية من قبل واحدة من دور النشر الست التى تنشر الروايات فى أغلفة ورقية ولو فرضنا أيضاً أنك راجعت **مجلة سوق** الكاتب وعرفت اسم المحرر فى كل دار من تلك الدور الست وأن ذلك المحرر قد يكون هو المسئول عن الروايات القوطية ما عليك هنا سوى أن تجلس إلى مكتبك وتكتب لكل محرر من هؤلاء المحررين الستة رسالة، ولتكن رسالتك على النحو التالى:

عزيزتى الآنسة فلانة:

لقد أنهيت مؤخراً رواية قوطية أعطيتها عنواناً هو منزل تريفليون، وتدور خلفية هذه الرواية فى مدينة ديفون وبطلتها أرملة أمريكية شابة استأجرها أحد الناس لتقويم بعض الاثاث القيم فى أحد المنازل القديمة العريقة فى المروج المنعزلة. فهل تمانعين فى إلقاء نظرة على نسخة من المخطوطة؟ وتجدين طيه مظروفا على عنوانى الشخصى كى أحظى بردك الذى أتطلع إليه.

وأنا أرى أن تكتب خطابا من هذا النوع سواء أكانت أم لم تكن دار النشر التى سترسله إليها مهتمة بقراءة المخطوطات التى ترد إليها بدون تزكية، فبهذه الطريقة تستطيع الحصول على رد وعلى نحو اسرع مما لو ارسلت المخطوطة كلها والسبب فى ذلك ان قراءة الرسالة تستغرق وقتا اقل من الوقت الذى تستغرقه قراءة الرواية و إذا كانت الرسالة من النوع الذى يوافق ولا يوافق بمعنى أن ردت عليها الدار بأنها لم تعد بعد سوقاً للرواية القوطية أو ان لديها قائمة طويلة بروايات عن مدينة ديفون أو أى شكل آخر من أشكال الردود السلبية فإنك بذلك تكون قد وفرت على نفسك تكاليف ارسال مخطوطاتك إليهم كما توفر ايضا عليهم الوقت الذى سيعيدون خلاله المخطوطة إليك.

أما إذا وافق المحرر على النظر فى المخطوطة فذلك يعنى انك قد اجتزت حاجزا من الحواجز كما ان رواية **منزل تريفليون** لم تجتز بعد عملية التقديم تماما، ولم تصبح بعد ثلجا ذائبا تماما، وإنما كل ما فى الامر انها مجرد مخطوطة وافق المحرر على قراءتها.

وليس معنى ذلك أن الآنسة فلانة تلك سوف تشترى روايتك وهذا لا يعنى بالطبع زيادة آمالك لكى تضيع مرة أخرى عندما يعيدون إليك المخطوطة، ولكن ذلك يمكن أن يعنى أنك حسنت قليلاً من تلك الغرائب التى تواجهك.

إرسالك خطاب الاستفسار هذا يخدم غرضاً آخر، إذ أنك وضعت داخل هذا الخطاب الذى سترسله إليهم - بمعنى أنك لم تصف طبيعة روايتك وانما وصفت طبيعة التقديم نفسها، بمعنى أنك أعطيت مسمى **لا للمخطوطة** كلها **وإنما لمجرد نسخة منها** وذلك هو بالضبط ما ستقدمه بالفعل لعدة ناشرين وفى آن واحد.

والناشرون شأنهم شأن أى إنسان آخر فى هذا العالم الناقص يريدون أن يحصلوا على الأشياء بطريقتهم الخاصة، وقد فعلوا ذلك سنوات عدة، عندما أشاعوا بصورة أو بأخرى أنه ليس من المنطق فى شىء أن يقدم المؤلف أعماله إلى أكثر من ناشر فى آن واحد ناهيك عن حقيقة ان المخطوطة الواحدة قد تبقى عدة شهور على مكتب الناشر. وهم يريدون بذلك أن يقولوا إن تقديم المؤلف أعماله إلى أكثر من ناشر، إنما هو عمل غير طيب ويتسم بالخداع.

ولتذهب كل هذه الضوضاء إلى الجحيم. لأن المأخذ الوحيد على عملية تعدد التقديم هذه هو أنه ليس من اللائق أن تجعل إنساناً يظن بأنه الشخص

الوحيد الذى ينظر فى أمر الرواية، على حين أن الأمر فى حقيقته ليس كذلك. وأنت عندما تصف ذلك الذى تقدمه فى كل من خطاب الاستفسار وخطاب التغطية الذى ترفقه بالمخطوطة، تكون استبعدت ذلك المصدر المحتمل من مظاهر الاستياء، إضافة إلى أنك تفعل ذلك بطريقة مهذبة غير عدوانية. ولن يكون معنى ذلك الذى فعلته أنك تقول لذلك الناشر **وأنا أرسل هذه الرواية إلى عشرة ناشرين فى آن واحد، ومن الأفضل لك أن تسارع إليها أن كنت تريدها باذلا فى ذلك أقصى سرعتك وأقصى جهدك**. إن فعلت ذلك، فقد تغضب الأنسة فلانة ويدفعها غضبها إلى إتجاه آخر.

ويجب أن يكون مفهوما أننا نتكلم هنا عن نسخة من مخطوطة نظيفة ومقروءة، بمعنى أن تكون الصورة مساوية للأصل من حيث الكيف والنوعية. وأنا أعنى بذلك أن الصورة لا يمكن أن تكون صورة بالكربون، ولا أعنى بذلك أيضاً أن تكون هذه الصورة من الصور القديمة التى عفَّى عليها الزمن ومكتوبة على ورق فاخر يميل لونه إلى اللون الأرجوانى وتفوح منه رائحة نفاذه. وإذا كان ذلك هو كل ما نستطيع عمله، فلابد من تحسين ذلك.

وإذا أردت رأيى فى ذلك، فأنا أفضل أن يكون لديك ست نسخ من الرواية تستعملها فى عملية التداول هذه. وهذا أفضل من الارتباك الذى يترتب على كثرة النسخ المتداولة. وعندما تعيد تقديم النسخة إلى ناشر آخر يجب أن تشير إلى أنها مجرد صورة، وبين أن المحرر قد شجعك على إرسالها. وإياك أن تسلم أن فلانة تلك، إنما تتذكر اسمك أو أى شىء آخر عنك. قد يكون من الصعب عليك إدراك ذلك، ولكن يجب أن تعلم أن السيدة فلانة تلك إنما تلعب عند هذه المرحلة دورا مهما فى حياتك أكثر مما تلعب أنت فى حياتها.

وقد تكتب لها شيئاً من هذه القبيل:

عزيزتى الآنسة فلانة،

أشكرك جزيل الشكر على رسالتك المؤرخة التاسع عشر من شهر فبراير. بناء على افتراحك، تجدين طيه نسخة من الرواية القوطية التى عنوانها منزل تريفيليون. آمل أن تعجبك، وأن تفى بمتطلبات النشر. كما أرسل طيه مظروفا بعنوانى وطوابع الرد خالص.

وليس من قبيل المستحيل تماماً، عندما تقدم الرواية إلى أكثر من ناشر فى آن واحد، ألا يساورك خيال جامح بأن اثنين أو أكثر من هؤلاد الناشرين قد

يقبلون الرواية فى آن واحد. وإذا ما راودك مثل هذا الخيال فيجب أن تحتفظ فى ذهنك بثلاثة أمور هى:

(١) أن ذلك لن يحدث.

(٢) أن ذلك يمكن أن يسبب لك أكبر المشكلات.

(٣) أن الوكيل الأدبى سوف يسوى مثل هذه المشكلة.

***

بمناسبة الكلام عن الوكلاء، هل تريد واحدا منهم؟ وإن كانت إجابتك بالإثبات، فما هى طريقة الحصول على وكيل؟

من المؤكد أن بإمكانك تمثيل نفسك، تماماً مثلما تقوم بالدفاع عن نفسك أو عندما تزيل الزائدة الدودية. إضافة إلى أن الخطر المحتمل فى مثل هذه العملية أقل من الخطر الذى قد تواجهه فى المحكمة أو المستشفى.

بعض المؤلفين الناجحين يعملون وكلاء لأنفسهم، بمعنى أنهم هم الذين يبرمون الاتفاقات وينجحون فى ذلك تماماً. معنى ذلك أن هؤلاء المؤلفين يجعلون الناشرين ممثلين لهم فى الأسواق الأجنبية **ويكون ذلك فى معظم الأحيان بعمولة أكبر من تلك التى يتقاضاها معظم الوكلاء** ولذلك فقد جرت العادة أن يبقى مثل هؤلاء المؤلفين مع ناشر واحد لفترة طويلة.

وأنا شخصياً، أرى أنهم يكلفون أنفسهم الكثير من المال، ومع ذلك يصعب أن تقنع مثل هؤلاء المؤلفين بذلك. معنى ذلك أنهم لا يرون سوى نسبة الـ ١٠٪ التى يوفرونها ولا يرون المال الذى سيكسبونه إن هم مضوا وحدهم فى سبيلهم. أضف إلى ذلك أنهم لا يفهمون البنود التى فى العقود والتى سيصر الوكيل المهذب على تغييرها. إنهم لا يتبنون دفعات المقدمة الأكبر ولا النسب الأعلى التى يمكن أن يحصلوا عليها. ولكن هذا هو عملهم. ولكن عملى أنا هو الكتابة، ولذلك يسعدنى أن أترك مسألة الدولارات والسنتات فى هذا العمل لوكيلى.

قد يبدو الوكيل للكاتب الروائى المبتدىء أمراً مطلوبا. لأنه على اتصال يومى بالسوق، كما أنه يعرف ذلك الذى ينشده المحرر فضلا عن المادة المطلوبة، إضافة إلى أن الوكيل يستطيع أن يبدأ تحريك العجلات عن طريق التليفون. أما ما لا يستطيع الوكيل عمله - وهذا ما أحب التركيز عليه هنا - إقناع محرر بشراء رواية هو لا يريدها فى المقام الأول. معنى ذلك أن الوكيل يمكن أن يجعل الحصان يرد الماء أو يحمل الماء إلى الحصان، ولكن ذلك يبدو أمراً بعيد المنال.

إذا، ما هى طريقة الحصول على شخص من هذا القبيل؟ بالطريقة نفسها

التى تقدم بها روايتك إلى محرر من المحررين. بأن تكتب خطاب استفسار مثل ذلك الذى كتبته للآنسة فلانة سابقة الذكر، بحيث تورد فيه شيئاً عن روايتك، وأن تضمن الخطاب أيضاً تفاصيل خبرتك السابقة فى الكتابة، وأن تستفسر إن كان الوكيل يود أن يلقى نظرة على ما عندك. ولا تنس أن تضمن رسالتك مظروفا مزودا بطوابع خالص الرد، وعليه عنوانك الشخصى.

وقد يرغب الوكيل فى تمثيل عملك بكل سرور. وقد لا تكون لديه الرغبة ولا الاستعداد فى تمثيل المادة التى كتبتها بالفعل. وإذا كان الوكيل يرغب فى إلقاء نظرة على المخطوطة، فأرسل له صورة منها. وإن قرأها وأعرب عن استعداده لتمثيل أعمالك، فذلك يعنى أنك أصبح لك وكيل بالفعل.

ويفرض أنك استطعت الارتباط بوكيل من الوكلاء. ويفرض أنك قدمت روايتك إلى السيدة فلانة، التى ردت عليك بأنها ترغب فى نشر الرواية، قد تقدم لك السيدة فلانة تلك بعض الشروط. وقد ترسل لك عقدا مع الرسالة. وقد تطلب منك إعادة الصياغة دون أن تقول شيئاً عن الشروط أو العقد. وربما وربما...

وربما تكون بحاجة إلى وكيل **فى هذه المرحلة**.

وقد يتبادر إلى ذهن الكاتب الروائى المبتدىء أن مسألة العثور على وكيل لم تعد ذات بال وبخاصة بعد أن يكون قد أنجز العمل الصعب الذى يتمثل فى إيجاد ناشر للرواية. ولكن عدم وجود وكيل فى هذه المرحلة من اللعبة قد يضيع منك فى الحقيقة أشياء. فقبل أن توقع على أى شىء، وقبل أن تقدم على أى عمل يحتاج منك إلى المزيد من الدراسة والتمحيص، أو إن شئت فقل:

قبل أن تقدم على أى تحرك نهائى، ينبغى أن يكون لك تمثيل قانونى فى هذا التحرك. لأن العمولة التى تدفعها نظير ذلك ستكون ثمنا زهيدا.

يبدو أن ذلك شىء طيب. ولكن ألا تغضب الآنسة فلانة إذا ما قلت لها إنى لا أريد عمل أى شىء فى غياب الوكيل؟

ينبغى ألا تغضب الآنسة فلانة من ذلك. ولو أنها محررة قديرة تعمل فى واحدة من دور النشر المحترمة، فالأرجح أنها سترحب بمثل هذا الخبر، فهى تعرف أن من السهل التعامل مع وكيل محترف عن التعامل مع كاتب هاو لا يعرف شيئاً عن هذه الأمور، فضلا على أنه قد يكون مشتت الانتباه أيضاً.

وربما اقترحت عليك من تلقاء نفسها أن يكون لك وكيل.

وإذا لم تطلب أن يكون لك وكيل، فبوسعك أن تلجأ إلى مشورتها فى

الموضوع. وأنا أعرف عددا كبيراً من الكتاب الذين اختاروا وكلاءهم بناء على توصيات من ناشريهم.

وبرغم ذلك، هناك بعض الناشرين الذين سمعتهم أفضل بكثير من بعض الناشرين الآخرين. وإذا كانت دور النشر الكبيرة تسير فى خط مستقيم فإنك ربما تقع فى إسار بعض المبتدئين الذين يتلاعبون بأخلاقيات الجانب المالى والتجارى فى الكتابة. وقد تطمئن إلى أنك لست بحاجة إلى وكيل، وأن الناشر يشعر بالارتياح لأنه لا يتعامل معك من خلال وكيل، وقد يوحى إليك بانطباع مفاده أن وجود الوكيل قد يعصف بالصفقة كلها.

إن كان ذلك سيعصف بالصفقة كلها فالأفضل ألا يكون لك وكيل.

أين أعثر على الوكيل ـ على افتراض أنى ليس لدى المحرر الذى يوصى بوكيل محدد؟

إن مجلة **سوق الكاتب** تضم قائمة بأسماء الوكلاء الأدبيين. وبوسعك أن تعود إلى هذه المجلة فى ذلك الشأن.

أما إذا كنت تعرف شخصاً يعرف هو بدوره أيضاً وكيلاً أدبيا فذلك أفضل.

ومبلغ علمى أن الوكلاء الأدبيين الذين أعرفهم لديهم عدد كبير من الزبائن الذين جاءوهم عن طريق إحالات من زبائنهم الآخرين. أضف إلى ذلك أن الطرف الثالث الذى تختاره وتستعمل اسمه يمكن أن يسهل لك الحصول على رد بالقبول على رسالة الاستفسار التى ترسلها ـ وهذا هو كل ما يمكن أن تحققه لك الاتصالات والعلاقات. ولكن الرواية هى التى يجب أن تبيع نفسها بعد ذلك.

ولكن ماذا عن أتعاب القراءة؟

حاول أن تنسى كل ما يتعلق بأتعاب القراءة؟

يكلف بعض الوكلاء الأدبيين زبائنهم المرتقبين أتعابا مقابل قراءتهم لأعمالهم وتقويمهم لها. والمغزى المنطقى من وراء ذلك هو تعويض الوكيل الأدبى عن وقته، ولكن الذيل فى معظم الأحيان هو الذى يهز الكلب، كما أن غالبية الوكلاء الأدبيين الذين يطلبون أتعابا نظير القراءة تكون قائمة زبائنهم الهزيلة جديرة بذلك الاسم فعلا، إذ بدون أتعاب القراءة تلك سيجد أولئك الوكلاء الأدبيون صعوبة فى سداد فواتير الإضاءة كل شهر.

ونتيجة لذلك فالكاتب الروائى المبتدىء يوافق على دفع أتعاب القراءة على

أمل أن يمثله رجل - إن كانت لديه خبطة - فهى خبطة سلبية فى صناعة النشر. زد على ذلك أن النقد الذى يمكن أن يعطيك الوكيل الأدبى إياه لا يمكن أن تثق به لأن من مصلحته المستترة أن يشجعك على الاستمرار فى الكتابة - وبالتالى تستمر فى إرسال المخطوطة إليه مصحوبة بالشيكات.

وفى بعض الأحيان الأخرى، ترى وكيل الأتعاب هذا، موجودا أيضاً فى عمية التحرير فى الصياغة. وليست الأتعاب هى كل ما يطلبه منك فى هذه المرة، وإنما هو يتطلع إلى القيام بإعادة صياغة الرواية لقاء ثمن محدد.

ولكن ليس الوكلاء الأدبيون كلهم من أولئك الذى يسعون إلى الأتعاب بهذه الطريقة، وأنا أسلم بأن قلة منهم تعد على أصابع اليد الواحدة هى التى تحاول مجرد تغطية المصروفات طوال تجميعها لقائمة من الزبائن المحترفين. ومع ذلك، لماذا تبحث عن وكيل يطلب أتعابا، طالما أن بوسعك أن تجد وكيلاً آخر يقوم بالعمل نفسه مجاناً.

وكيل الأتعاب، رهان مؤكد. فأنت لا تكتب إليه مستفسراً ثم تروح تنتظر رداً منه. أضف إلى ذلك، أنه بعد أن يفرغ من قراءة روايتك، فإنك تتوقع منه خطابا رقيقا يمتدح فيه بعض جوانب الكتابة عندك. ولكن الوكيل الذى يقرأ روايتك بالأتعاب قد يعيدها إليك وعليها ملاحظة تقول: إن الرواية لا تدخل فى اختصاصهم.

من هنا يجب أن تتدبر مثل هذا الأمر وتفر فيه جيداً. فهل تريد أن تدفع خمسين أو مائة دولار، كى يكتب لك شخص ما رسالة لطيفة؟ المفروض أن الكتاب الروائيين يقبضون مالاً لقاء ما يكتبون، ولا يدفعون لقاء ما يكتبه لهم أناس آخرون. ألا تذكر ذلك؟

مبلغ علمى أنك يراودك الإحساس نفسه عن ناشرى الإعانات؟

إنك تؤكد ذلك.

هناك بعض المبررات التى تجيز أن يدفع المؤلف لقاء نشر أعماله وبخاصة إذا كان المؤلف شاعراً أو كاتباً من غير كتاب الأدب القصصى. وهذا هو أكثر الطرق المتاحة أمام معظم الشعراء. ونظرا لأن الشعر لا يحقق لصاحبه مالا بأى حال من الأحوال، فإن دفع الشاعر للمال نظير نشر أعماله لا يعد وصمة بأى حال من الأحوال.

بعض الكتابات غير اقصصية تستحق النشر، ويمكن أن تصبح حقيقة واقعة من الناحية التجارية، ولكن قد تكون تلك على درجة عالية جداً من التخصص

بحيث لا تغرى الناشر على نشرها. وهذا أمر يغلب على المادة الإقليمية أو المحلية.

وفى مثل هذه الحالات، لا يكون هناك مبرر لعدم نصح المؤلف ألا يدفع لقاء نشر أعماله. وأنا أرى أن النشر الذاتى أفضل بكثير من أن يدفع المؤلف لناشر من ناشرى الإعانات نظير أن ينوب الناشر عن المؤلف فى هذا العمل، ولكن هذه هى ملاحظة أسوقها لك على الماشى. فنحن نتحدث عن الروايات، ولا معنى لعملية أن يدفع الكاتب الروائى نظير نشر روايته. ولكن السبب الوحيد المحتمل لذلك هو الغرور.

والرواية التى ينشرها ناشر الإعانات للكاتب الروائى المبتدىء لن تتفيد الأخير فى شىء سوى أن تكلفه المزيد من المال. أضف إلى ذلك أن وسائل الاتصال بالجماهير ذات البال لن تقبل على مراجعة رواية تنشر بهذه الطريقة. علاوة على عدم تداول محلات بيع الكتب لمثل هذه الروايات. والرواية التى تنشر بهذه الطريقة لا تحقق مبيعات تذكر. ولن ترضى الرواية غرورك بهذه الطريقة. وسبب ذلك أن المثقفين سينظرون إلى الرواية وعليها علامة دار النشر المدعوم، ثم يتعرفون هذه العلامة ويعرفون أن روايتك من بين الروايات التى يدفع أصحابها لقاء نشرها.

وتستطيع تحاشى مثل هذا المأزق بأن تقوم بنشر روايتك على حسابك الخاص مستعملا فى ذلك علامة تخصص لهذا الغرض. وإذا أردت عمل نسخ صغيرة بهذه الطريقة لترسلها إلى الأصدقاء والمعارف فليس فى ذلك عيب على الإطلاق؛ لأن الكتابة هواية لطيفة، وإذا أثبت أن روايتك ليست تجارية، فليس هناك ما يمنع من انشغالك فترة قصيرة ترى روايتك منشورة عقبها. وبرغم ذلك فإن الوقت الذى تنفقه فى هذه العملية يكون أقل من الوقت الذى ينفقه المصور الفوتوغرافى الهاوى كل عام على المعدات والأفلام.

زد على ذلك، أن النشر الذاتى لا غبار عليه ويجب أن تعرف أنه ليس طريقا إلى الثروة أو الشهرة أو الاحتراف.

ولكن ما هو الطريق إلى كل هذه الأشياء الحلوة؟

ما عليك إلا أن تستمر فى المتابعة. إذ يجب عليك أن تلح فى تقديم مخطوطتك، ولا تعير الرفض اهتماما، ثم أرسل المخطوطة فى يوم وصولها إليك إلى ناشر آخر. معنى ذلك أنك يجب ألا تترك الرفض يفت فى عضدك أو يثنيك عن هدفك، سواء أكان ذلك الرفض فى شكل شريحة من الورق أم مذكرة

شخصية، أم على شكل رفض قراءة الرواية فى المقام الأول. ويجب ألا يغيب عنك أن كل ما يعنيه الرفض هو أن شخصا واحدا اتخذ قرارا بعدم نشر الرواية. وهذا لا يعنى أن الكتاب يعانى من أشياء بعينها أو أنه غير صالح. كما أن ذلك لا يعنى أيضا أن ناشرا بعينه يرى أن الرواية غير صالحة. وبالقطع فإن ذلك لا يعنى أنك فشلت فشلا ذريعا.

ويجب ألا يغيب عن بالك أيضا، أن الروايات فى معظمها تستغرق فترة من الوقت قبل أن تجد من ينشرها، كما أن أفضل الروايات الرائجة خذلها عشرة، أو عشرين أو ثلاثون ناشرا قبل أن يتعرف أحد منهم على مواطن قوتها. ويجب أن تعرف جيدا أن النجاح لا يعتمد على النوعية وحدها، وإنما يكون على إصرار الكاتب الروائى المبتدئ أيضا على أن تسويق روايته له الأهمية نفسها إن قدر لذلك الكاتب أن يصل إلى مكان ما.

ولو فرضنا أنك أثبت قدرتك على التصميم والإلحاح، فإن كتابة الرواية من صفحتها الأولى إلى صفحتها الأخيرة تحتاج منك إلى شئ كبير من هذا التصميم والإلحاح. أظن أنك لن تغادر الساحة الآن، فهل ستفعل ذلك؟

أليس هناك من حيلة الآن؟ أليس هناك من تلمحيات تسهل مثل هذا الأمر؟

هناك حيلة واحدة فقط.

وهذه الحيلة تتمثل فى إبعاد الرفض عن ذهنك.

وبوسع الكاتب الروائى المبتدئ أن يفعل ذلك بأن يشغل نفسه برواية أخرى. اشغل نفسك تماما برواية أخرى حتى لا يؤثر عليك رفض الرواية الأولى بكل صوره وأشكاله. ومن رأيى أنك ستدهش للسهولة التى ستكتب بها الرواية الثانية- كما ستدهش أيضا للنضج الذى أصبته نتيجة للجهد الذى بذلته فى كتابة الرواية الأولى.

ومن بين واجبات الوكيل الأدبى أنه يكفيك مؤونة المشاغل التى ترتبط بتسويق أعمالك، لأنه أفضل منك فى ذلك وحسب، ولكن لكى لا تشغل بالك بأمرين فى آن واحد. وإلى أن يتيسر لك الحصول على وكيل أدبى، ستظل تلبس قبعتين فى آن واحد، غطاء رأس الوكيل الأدبى وخوذة المؤلف المبتدئ، وحفاظا على ألا تستحوذ عملية التسويق على ذهنك واهتمامك وتصرفهما عن الكتابة، يجب أن تعجل بإرسال مخطوطتك إلى البريد بأسرع ما يمكني. ولكى تفرغ رفض الناشرين لروايتك من محتواه وتقضى على مضاعفاته، يجب أن تستغرق تماما فى كتابة الرواية الثانية.

الفصل الخامس عشر

تكرار العملية من جديد

من السهل على الكاتب الروائى المبتدىء أن يبدأ العمل فى روايته الثانية إذا ما اختطف منه أحد الناشرين المتحمسين روايته الأولى بعد أن تترك الرواية آلة المؤلف الكاتبة بعشر دقائق. ولكن ذلك لا يحدث فى معظم الأحيان. وكما سبق أن قلت، فإن عددا كبيرا من الكتاب الروائيين يكتبون رواياتهم الأوليات، ويتضح أنها لا تصلح للبيع. كما أن كثيرا من أولئك الذين ينتجون روايات تصلح للبيع، يواصلون إنتاج رواياتهم الثانية التى تصلح للبيع أيضا -ومع ذلك، فإن هذا لا يحدث إلا بعد الانتهاء من كتابة الرواية الثانية.

وليس هناك من الأسباب ما يدعو أن تفترض بأن روايتك الأولى ستكون غير صالحة للنشر. ومع ذلك، فإن هناك من الأسباب، كل الأسباب، التى تجعل الكاتب الروائى المبتدىء يتوقع أن روايته سوف تستغرق وقتا طويلا لتشق طريقها إلى قلب الناشر ثم بعد ذلك إلى قائمة منشوراته. وسوف يجد الكاتب الروائى المبتدىء أن ذلك الوقت يمر بسرعة ولصالح الكاتب نفسه إن هو أنفق ذلك الوقت فى كتابة روايته الثانية.

ومن بين هذه الأسباب أيضا أن انشغال الكاتب بروايته الثانية قد يساعده على تذكر موقفه القديم «روايتى -انتهت- و-ليتنى- كنت أغنية زنجية كئيبة ميتة».

وأنا أتردد تماما فى التطرق إلى الاكتئاب الذى ينتاب الكاتب فى أحيان كثيرة بعد إنهاء روايته خشية أن أجعل من ذلك موضوعا من مواضيع نبوءةتحقيق الذات. وأنا أكره أن يفكر الكاتب بهذه الطريقة، فالكاتب المبتدىء بعد أن ينتهى من روايته، يجب ألا يعزل نفسه فى ركن من الأركان ويمتنع عن الكلام، وبذلك يدخل فى دائرة المحترفين. وبرغم ذلك فمن الأفضل عموما أن تضع هذا الأمر فى حساباتك. نحن الكتّاب يغلب علينا أن ننظر إلى أنفسنا

بوصفنا عينات فريدة من البشر، ولذلك قد يكون من المطمئن لنا أن نعرف أن الكاتب المبتدىء ليس هو الوحيد الذى انتهى من رواية من الروايات ويريد التخلص منها.

الواقع أن ذلك يحدث لمعظمنا، وأنا على يقين أن ذلك ليس مقصورا على الكتّاب وحدهم. إذ يبدو أن ذلك الاكتئاب الذى يصيب الكاتب بعد الانتهاء من كتابة الرواية إنما يكون أثراً حقيقيا من آثار ذلك المجهود الإبداعى المضنى الطويل. والواقع أن هذا النوع من الاكتئاب يتساوى تماما مع ذلك الاكتئاب الشهير الذى ينتاب الأمهات، ويبعث فيهن إحساسا بالفراغ وضياع الهدف وبخاصة بعد أن يضعن أطفالهن. فهن على امتداد تسعة أشهر كن يحددن أنفسهن فى إطار تلك الحياة التى تنمو داخلهن. معنى ذلك أن هدفهن الأول والأخير هو أن يحملن أطفالهن طوال تلك الفترة. أما الآن وقد ولدن أطفالهن، وبعد اكتمال الدور الروتينى للأمهات، ترى ما هو ذلك الذى حددته لتكرار العملية مرة ثانية؟

أليس الأمران متشابهين؟

ومع ذلك فإن الأمر أسوأ قليلا فيما يخص الكاتب. فالأم قد أنجبت طفلا فاتناً جذابا يلعب معها، وإذا كانت مسألة تغيير الحفاضات له تبعث على الضيق، فإن الأم تحس شيئا من الإشباع في وجود ذلك الطفل من حولها فى المنزل، وإذا لم يكن هناك غير ذلك فإن كل من سيرى هذا الطفل سيعبر عن إعجابه به. ولو قدر وكان ذلك الطفل يشبه القرد، فإن أحدا لن يعطيه إصبعاً من الموز. وإنما سيؤكد كل من يراه لأمه أن طفلها شيطان وسيم.

ولكن أسفى على الكاتب الروائى المسكين. فإن أحدا لا يأتى لزيارة روايته ويحضر لها معه دمية من تلك التى تحدث أصواتا، أو حيوانا هيكليا. يضاف إلى ذلك أن أصدقاءه عندما يقرءونها يفعلون ذلك مضطرين، كما أن الثناء الذى يكيلونه إليها تدور من حوله الشكوك. وفى الوقت نفسه ومن باب الوقاحة قد يشكره المحررون والوكلاء الأدبيون أو قد لا يشكرونه. فقد يقولون له إن وليده لا يناسبهم فى ذلك الوقت، وهو على يقين برغم ذلك، أن هذا لا يعنى أن مخلوقه الصغير ليس بلا مزايا.

ويصل الروائى المبتدىء إلى استنتاج مفاده أن روايتى ليست جيدة، وبالتالى أنا لست جيدا، وعليه فأنا فاشل، ومن ثم سأكون فاشلا دوما، ولو عندى

دماغيات فالأرجح أن أطفئها. ولو أن لى الشجاعة لفعلت ذلك، وهو ما ليس لى، لأنى لا قيمة لى. وعليه أرى أن أنغمس فى الشراب حتى الموت، أو أن أدخل فى قراءة الكتب، أو أن يصبح من عادتى مشاهدة التليفزيون أثناء النهار.

وليس هناك أى مغزى للهجوم على هذا الموقف هجوما منطقيا. لأن المنطق ليس فيه كم محكم يستغنى به الإنسان. والأرجح تماما أن اكتئاب ما بعد الانتهاء من كتابة الرواية يحدث عندما تصيب الرواية نجاحًا، كما أن هذا الاكتئاب نفسه يكون مدمرا تماما عندما تحرز الرواية نجاحا حقيقيا مشهودا.

ترى، هل يبدو ذلك غريبا؟ وها هو ما يدور فى ذهن الكاتب فى مثل هذه اللحظات:

لقد أصابت الرواية نجاحا. حسنا، هذا مريع. ولكن انتظر دقيقة. لا يمكن أن يكون الأمر بكل هذه الجودة. أنا أعرف أنه لا يمكن أن يكون بهذه الجودة، لأنى أنا الشاب الذى كتبت هذه الرواية، وأنا لست بهذه الجودة، إذ كيف تكون الرواية على هذه الدرجة من الحسن، يا سلام؟ آجلا أم عاجلا سيكتشفون أن الرواية ليست كما يقولون، وعندئذ إلى أين أذهب؟ ولكن ما الفارق بين أن تكون الرواية جيدة أو غير جيدة؟ لأن أمرا واحدا هو المؤكد. وأنا لا يمكن أن أكتب رواية جيدة على هذا النحو مرة أخرى. والواقع، لا أظن أن بوسعى أن أكتب شيئا يرقى إلى منتصف جودة تلك الرواية. وأنا كلما فكرت فى ذلك الأمر، يتأكد لى تماما أنى لا أستطيع أن أكتب شيئا من هذا القبيل، جيدا أو غير جيد. ومن رأيى أن ألقى بآلتى الكاتبة من النافذة. ومن رأيى أن ألقى بنفسى من النافذة أيضا.. ومن رأيى..

أظن أن الفكرة اتضحت لك الآن.

هل يحدث ذلك حقا؟ أنت تؤكد انه يحدث. أما أنا فقد كتبت من الروايات ما هو أكثر من التردد نفسه- برغم أن بعض هذه الروايات تستحقه- ولكنى مازلت أمر بتجربة ذلك الاكتئاب عندما أنتهى من كتابة الرواية، تجربة تتألف من كثير من الأفكار التى أشرت إليها من قبل. وأنا بعد كل ذلك الزمن الطويل أجدنى أعترف بأعراض ذلك الإحساس بالاكتئاب الذى يعقب كتابة الرواية والانتهاء منها. وقد تظن أن هذا الاعتراف سيفيدك. وقد يكون كذلك فى حين، ولكنه يكون غير ذلك أحيانا.

منذ سنوات مضت كان إنهاء الرواية عندى إشارة إلى البحث عن قارورة.

فقد كنت أظن انى وضعت نفسى تحت ضغط كبير أثناء العمل فى الرواية، وأن الكحول ربما يفيد فى التخفيف من ذلك الضغط بعيدا عن انتهاء العمل. والإسراف فى شرب المسكر لا يزيل التوتر بقدر ما يخفى أعراضه. وعندما ينتابنى اكتئاب ما بعد الانتهاء من كتابة الرواية، أشرب فى محاولة منى لتخفيف ذلك الاكتئاب.

وذلك لم يكن من الحكمة فى شىء، لأن الكحول من حيث التشخيص الطبى يساعد على الإصابة بالاكتئاب، وسكب ذلك الكحول داخل كاتب مكتئب أصلا يجىء مثل سكب الزيت على النيران المضطرمة. ولذلك فإن الكحول يفعل عكس ما ينشده المتعاطى منه، لأن الكحول يعمق الاكتئاب الأصلى ويزيد من آلامه. أما الشرب الاحتفائى يا حلاوة، لقد أنهيت الرواية فلا بأس منه، ولكن الإفراط فى الشراب بوصفه دواء فعمل مدمر.

وأنا لم أعد أشرب بعد، وهذا يفيدنى كثيرا، والشىء الآخر الذى يساعدنى على تحمل الاكتئاب الذى يصيبنى بعد الانتهاء من الرواية أنى ليس عندى الكثير من توتر تلك الأيام. بمعنى أنى لم أعد أكتب بنفس القدر من الكثافة التى كنت أكتب بها من قبل، إذ نظمت حياتى على ألا أكتب أكثر من خمس صفحات أو ما يقرب من ذلك فى اليوم الواحد. وأنا لا ألهث عندما يتعين علىَّ أن أنهى سطرا من السطور، وهذا أيضا فارق كبير.

وأنا عندما أنهى رواية هذه الأيام، أهتم بنفسى بعد ذلك. وأروح على امتداد أسبوعين أقتطع منهما أطول وقت ممكن للاجازة. وأقرأ فى الأدب خلال تلك الاجازة –وهذا هو ما لا أستطيع عمله أثناء الكتابة. وأقوم بنزهات استكشافية طويلة سيرا على قدمى، أعيد خلالها شحن بطاريتى استعدادا للرواية التالية. وأشترى لنفسى هدية. وأسافر أسبوعا إن كانت مواردى المالية تسمح بذلك.

وأتعرف أيضا طوال تلك الفترة على ضعفى العاطفى والانفعالى. فقد تعلمت ألا أندهش عندما تسيل الدموع من عينى وأنا أشاهد عرض فيلم سينمائى للمرة الثانية؛ كما أجعل من هذه الفترة أيضا فرصة آكل خلالها جيدا، وأقوم فيها أيضا بكثير من التمرينات الرياضية، كما أحافظ على نظام التوقيتات. بل إنى أصوم منها عدة أيام.

وينقضى وقت قصير، ثم يبدأ ذهنى يتذكر من جديد أنى كاتب. ويبدأ فى إرسال إشارته، ويلعب لعبة ماذا إذا؟ ويبدأ فى تجميع نتف صغيرة من نتف

حبكات الروايات شأنه شأن الزوجة الماهرة التى تنتج الملابس الدقيقة باستعمال الإبرة. وأجدنى عاجزا عن تحاشى كل ذلك، وتوسيعا للاستعارة أقول، انتهى شهر العسل. حان الوقت لكتابة الرواية التالية.

***

والرواية الثانية ستكتبها بنفس طريقة الرواية الأولى -بمعنى تفقيس فكرة، ثم تحويل تلك الفكرة إلى حبكة، ثم عمل أو عدم عمل مخطط حسبما يرضيك، ثم بعد ذلك إنتاج الكتاب علي مر الأيام، يوما إثر آخر. ويمكن القول إن كل رواية من روايات كاتب من الكتّاب هى روايته الأولى بشكل أو بآخر -وسبب لك أنه لم يكتب هذه الرواية الجديدة من قبل. والكاتب الروائى المبتدىء سيشعر بسهولة أكبر وهو يكتب روايته الثانية، والأرجح أنه سيكشف عن كفاءة فنية كبيرة قياساً على جهده البكر، ولكن ذلك لا يعنى أن الأمر سيكون مثل قطعة الكعك. وآمل أن تصغى إلىَّ ولشخصى عندما أقول: إن الأمر لا يكون أبدا مثل قطعة الكعك. وذلك بغض النظر عن كل ما تكون كتبته من روايات.

هل ينبغى أن تكون رواية الكاتب الروائى الثانى مشابهة من حيث النوع لروايته الأولى؟ وهل من الحكمة لك -بوصفك كاتبا مبتدئا- وبعد أن انتهيت من كتابة رواية **منزل تريفيليون**، أن تبدأ فى كتابة رواية قوطية أخرى، على حين أن الآنسة فلانة لا تزال تقرأ روايتك الأولى؟

اتخاذ مثل هذا القرار أمر متروك لك. ويحتمل أن عقلك الباطن هو الذى سوف يتخذ مثل هذا القرار. وفيما يخصنى شخصيا، فأنا بعد أن كتبت روايتى الأولى، انقضت سنوات قبل أن أضطر إلى كتابة رواية أخرى عن السحاق- ولم يكن سبب ذلك هو عدم ارتياحى لذلك، وإنما هو أن ذهنى لم ينتج المزيد من الأفكار فى هذا الاتجاه. ولو لم أكن شابا غرا وغبيا لقدحت زناد ذهنى طلبا لبعض هذه الأفكار، ولكنى تصورت أنى استنفدت الموضوع بكامله، وأصبح لزاما علىَّ أن أنتقل إلى أشياء أخرى- وربما كان ذلك هو أفضل القرارات عندى فى ذلك الحين.

وقد تكتشف أن رواية **(منزل تريفيليون)** التى سبقت الإشارة إليها كانت آخر ما فى جعبتك من الروايات القوطية. أو قد تتخذ قرارا باستعدادك لشىء آخر؛ وإذا كنت قد أحسست بمتعة وأنت تكتب الرواية الأولى، فإنك تعد ما تقوم به الآن تدريبا من تدريبات الإحماء استعدادا لشىء أكثر طموحا وأكثر إشباعا من الناحية الفنية. من ناحية ثانية، قد تكون قد اكتشفت صناعتك، وقد تكتشف

أيضـا أن ذهنك عامـر بالطرق التى تكتب بها الكتاب نفسـه مختلفا- بل وأفضل وأحسن فى هذه المرة.

يجب ألا يغيب عنك أن الخيـار خيـارك، وأن الأمـر ينطوى على توقيع أية عقود طويلة الأمـد. بمعنى أنك تستطيع أن تجـرب شيئا آخـر فى روايتك الثـانيـة، ثم تعـود ثانيـة إلى الرواية القوطيـة فى مـرحلة لاحقـة. والعكس صحيح، إذ تستطيع أن تكتب رواية قـوطيـة ثانيـة دون أن تسم نـفسك بسـمـة كاتب الرواية القـوطيـة ولا شـىء غيـر ذلك. ويجب أن تعلم أن روايتك الثانية هى مجرد كتاب، وليست مستقبلا عمليا.

***

والكاتب الروائى المبتدىء عندما يقوم بكتـابة رواية قوطية ثانيـة، فإن ذلك لا يرجـح أن القـراء سـيـرون المزيد مـن تلك الأرمـلة الشــابـة التى وردت فـى رواية **(منزل تـريـفـيلـيـون)** والسـبب فـى ذلك أن الروايات القـوطيـة لا تكتب على شكل بطلات لسلسلة من السـلاسل. كمـا أن الشـخـصيات الـرئيسـيـة فى هـذه الروايات يحصل كل منها، بانتهاء الرواية على منـزل وزوج.

وعلى كل حـال فنحن نلتـقى بشـخـصـيـات السلسلة الروائيـة فى فـئـة روائيـة أخرى غيـر الفـئة القـوطية- هـى روايات التشويق، أولا وقـبل كل شـىء، وقـد نلتقى بهـذه الشـخـصـيـات أيضـا فى فـئـات روائيـة أخـرى مثل الفـئـة الغـربيـة وروايات الخيـال العلمى أيضـا.

وفـيـمـا يخـصـنى فـقـد انشـغلت على مـر السنين بثـلاث شـخـصـيـات من شـخـصيـات المسلسـلات الروائيـة. وهـذه الشـخـصيـات بالتـحـديد هـى ايفـان تانـر Evan Tanner ومـات سكدر Matt Scudder وبرناى رودنبـار Bernie Rhodenbarr. والواضح أنـى أتمتع بعمل هـذا العمل، ألا وهو بناء شـخـصيـة وتطويرها على امتداد روايات عدة، وبذلك أتعلم الكثير عن هذه الشـخصيات وهى تشق طريقها من حبكة إلى أخرى. وأنا عندما أحكم قبضتى على شـخصية تشغلنى بحق، يصعب أن أتركها لحال سبيلها.

هل ينبـغى أن تعـرض الرواية الثـانيـة نفس شـخـصـيـة الرواية الأولى؟ ولكنى أقولها ثـانيـة إن الأمـر مـتروك لك.. فـإذا وجـدت أن الشـخـصـيـة الرئيـسـيـة فى روايتك الأولى لاتزال تسـتـحـوذ على خيـالك تمامـاً، وأنك ترغب فى كتـابة رواية ثانية عنهـا، فما عليك إلا أن تمضى فى ذلك قدمـاً.. وبرغم ذلك يجب ألا يغيب عنك أن بوسـعك أن تكتب روايتك الثـانيـة عن شـخـصـيـة أخـرى ثم تـعـود إلى

الشخصية الأولى فى رواية أخرى بعد ذلك.. هذا يعنى أنك ربما تكون بحاجة إلى تغيير خطوك.

ومن الأهمية بمكان، عندما تبدأ فى كتابة مسلسل روائى ألا تفترض مسبقاً أن القارئ يعرف روايتك السابقة.. فروايتك الثانية ـ بل الواقع كل مسلسلاتك الروائية ـ ينبغى أن تكون كاملة ومستقلة بذاتها.. معنى ذلك أن تكتب رواية ثانية عن شخصية محددة، ولا تكتب المجلد الثانى من ثلاثية على سبيل المثال.. معنى ذلك أيضاً، أن القارئ لا يتحتم عليه أن يكون قد قرأ روايتك الأولى كى يتسنى له تذوق روايتك الثانية.

وفى الوقت نفسه يجب ألا تحتوى الرواية الثانية على كثير من الازدواجية التى قد تصيب من قرأ الرواية الأولى، بالسأم والملل.. وعلى كل حال، لا تشغل بالك كثيراً بما أوردته مؤخراً.. فقد لاحظت أن القارئ المتيم بالمسلسل الروائى لا يهمه أن يذكره المؤلف بأشياء بعينها.. هذا يعنى أن إحساسه بالمألوف يروقه تماماً؛ أى أنه يراوده إحساس بأنه من المتطلعين، أى أنه عارف بكل تلك الشخصيات التى يتعين على المؤلف أن يصفها لغير المطلعين.

ومن مشكلات المسلسل الروائى أن الكاتب الروائى المبتدئ يتعين عليه ألا ينسى هذا من ذاك ولا الصالح من الطالح.. يضاف إلى ذلك أن أولئك القراء الذين يتمتعون تماماً بالمسلسلات الروائية هم أشد القراء إصراراً على تحاشى الكاتب للحشو والأخطاء.. ونسيان الكاتب للون عينى شخصيته الرئيسية ـ الأزرق ـ قد لا يسبب مشكلة، ولكن ماذا عن لون عينى عشيقته؟ ولكن أين أوردت أسماء وأعمار أبناء سكدر؟

وقد حدثت لآرثر ميلانج Arthur Milang مصيبة خاصة بهذه المناسبة، وهو ما يوضح مدى التعقيد الذى تنطوى عليه عملية كتابة مسلسل من المسلسلات الروائية.. يقول آرثر ميلانج عن ذلك:

لقد تسببت لى رواية الثمن The Price، وبوتر Potter، وبيتاكيو Petacque فى مشكلات خاصة.. إذ أصبح لدى بدلاً من شخصية مسلسل واحد، مجموعة من الشخصيات يصل عددها إلى خمس عشرة أو ست عشرة شخصية بين رئيسة وثانوية أخذت تنتقل من رواية إلى أخرى ـ تلك شخصية بروك بوتر Brock Potter ومن هم بصحبته ـ وترتب على ذلك أن عانيت الأمرين وأنا أحاول تذكر لون عينى كل واحدة من هذه الشخصيات، ناهيك عن أسماء

وأعمار الأبناء.. إلخ.. وقد قام صديقى جيمس ماكلور James mcclure ـ وهو من كتاب روايات الغموض ـ بإعداد خارطة لى سجل عليها كل شخصيات آل بريس، وآل بوتر وآل بيتاكيو فضلاً على العلاقات التى تربط بين كل هذه الشخصيات، ولقد أفدت كثيراً من هذه الخارطة، ومع ذلك فأنا دائم النسيان فى إدخال التفاصيل الخاصة بهذه الشخصيات، وهذا يعنى بالتبعية أنى يتحتم على فى أحيان كثيرة أن أنقب خلال الروايات التى أنهيتها أو خلال مائتى صفحة فى مخطوطة من المخطوطات على أمل أن أتبين ذلك الذى قلته عن شخصية أو أخرى منذ عام أو عامين أو أربعة أعوام خلت.

ومن بين مشكلات المسلسل الروائى أيضاً، وإن لم تكن واحدة من المشكلات التى يحتمل أن تواجهها فى كتابك الثانى، هى مشكلة السأم والضجر.. لأن معظم كتاب المسلسلات يقعون فيها إن آجلاً أم عاجلاً.. إذ يقال إن دوروثى سايرز Dorothy Sayers أبلغ عن آجاثا كريستى Agatha Christie أنها كانت تعانى من السأم والملل من الكتابة عن اللورد بيتر ويمزى Peter Wimsey، وقد اعترفت كريستى بدورها برغبة عميقة لديها فى إعدام شخصية هيركيول بواروت Hercule Poirot، وقد فعلت ذلك بالفعل فى آخر رواية **بواروت**، التى كتبتها فى الأربعينيات ولكنها لم تنشر إلا بعد وفاتها هى شخصياً.

وأنا نفسى توقفت عن كتابة مسلسل تاتر الروائى لا لأنى سئمت تلك الشخصية وإنما للتشابه الخانق الذى كان بين الروايات نفسها. فقد كان يبدو لى أن تاتر يواصل ذهابه وتردده على الأماكن نفسها، ويقابل الأنواع نفسها من الناس، ويبدى الملاحظات نفسها، كما يتعامل أيضاً مع مشكلات الحبكات نفسها.. ومنذ ذلك الحين أصبحت أدرك أن ذلك لا ينطوى بالضرورة على أى خطأ.. وكان وعى لذلك التشابه أقوى وأحد كثيراً من وعى أى قارئ من القراء له، والسبب فى ذلك أنى كنت أمضى شهرين فى كتابة رواية سوف يقرؤها القارئ خلال ساعات.. يضاف إلى ذلك أن القراء يريدون أن يكون كل كتاب من كتب المسلسل الروائى شبيها بالكتاب السابق له إلى حد كبير، لأن القراء لو لم يعجبوا بالكتاب الأخير فى المقام الأول، لما اشتروا الكتاب الثانى أو الثالث أو حتى الكتاب الأربعين.

كما أن اختيار الكاتب الروائى لشخصية قوية لا يحتم عليه أن يكتب رواية عن هذه الشخصية نفسها.. ومن هنا يظهر بعض الكتاب وكأنهم جاءوا حقيقة لكتابة المسلسلات الروائية، وأن البعض الآخر ليسوا مهيئين لذلك.. وقد

يضطر النجاح الكاتب الروائى إلى كتابة مسلسل روائى.. وهذا الأمر واقع بالفعل منذ أن كتب شكسبير مسرحيته التى عنوانها **زوجات وندسور المرحة**، بدافع من الملكة اليزابيث التى كانت ترغب فى مشاهدة رواية أخرى عن فالستاف Falstaff وعند هذه المرحلة من اللعبة، فإن الكاتب الروائى على كل حال، لا يكون مرجحا له أن يبدأ مسلسلاً بوصفه تنفيذاً لأمر ملكى.. وبقاء رواية الكاتب الروائى الأولى بلا نشر ولصالحه، سيعطيه الحرية فى اتخاذ قراره الخاص.

والكاتب الروائى البارع تسنح له الفرصة من حين لآخر بإنتاج رواية من نوع لم أتطرق إليه بالمناقشة بعد ـ هو روايات الصلات السرية الخفية، أو الإفراغ فى قالب روائى إن صح التعبير، أو إن شئت فقل كتابة روايات فى إطار مسلسل روائى يكتبه كاتب آخر.

وأنا لم أتطرق من قبل إلى هذا النوع من الروايات لأنها من تلك الأنواع التى قد يكلف ناشر بها كاتباً من الكتاب، كما إنه من غير المحتمل تماماً أن يكلف الكاتب الروائى المبتدئ بكتابة روايته الأولى.. وبرغم ذلك، فإن الناشرين عندما يألفونك ويألفون عملك بعد ذلك، أو عندما يكون لك وكيل أدبى يزكيك لكتابة مثل هذه الروايات، فقد يأتيك بعضها.

والروايات التى من هذا النوع قد لا يجد الكاتب المبتدئ متعة كبيرة فى كتابتها.. إذ أنها لا تعطيه فرصة استعراض الكثير من إبداعه، كما أنه من غير المحتمل أن يكسب الكثير من ورائها.. ومعنى ذلك أن كتابة الروايات ذات الأغلفة الورقية فى سلسلة برادى بنش Brady Bunch لن تجلب لك الثراء.

أضف إلى ذلك أن تحويل المخطوطات السينمائية من الدرجة ب إلى روايات من الدرجة (ج) لن يجعل اسمك من بين المفردات المنزلية فى كل بيت من البيوت.. كما أن التفاخر بأنك كنت واحدا من بين خمسين آخرين، كانوا يكتبون تحت اسم مستعار هو نيك كارتر Nick Carter لن يفيدك كثيراً.

ومع ذلك، فإن أى تكليف يحصل الكاتب المبتدئ منه على مال لن يترتب عليه أى ضرر طالما أن ذلك يكون فى إطار الأدب والإبداع.. يضاف إلى ذلك أن كتابة الكاتب الروائى المبتدئ للروايات تزيد من حرفيته إلى حد كبير، بغض النظر عن المزايات النهائية لما يكتبه.. ومن المؤكد أن توقف الكاتب المبتدئ عن

قبول تلك التكليفات فى الوقت المناسب استهدافاً للتركيز على أعماله الخاصة أمر له مغزاه، ولكنه بوسعه أيضاً إحراق ذلك الجسر عندما يعترض طريقه.

ورواية الصلة الخفية أو السرية يعتمد فيها كاتبها على شخصيات كاتب آخر.. والكاتب فى هذا النوع من الروايات هو الذى يتقدم بالحبكة، برغم أن الناشر أو شخص آخر من أفراد هذه الشبكة قد يوصى بإلقاء هذه الحبكة فى القادوس ـ الذى هو فى أغلب الأحيان المكان المناسب لذلك.

وأنا نفسى كتبت أولى رواياتى البوليسية بهذه الطريقة.. فدار بلمونت بوكس Belmont Books كانت قد خصصت صفقة لرواية من روايات الصلة الخفية تأسيساً على مسلسل ماركهام Markham الروائى الذى يقوم بدور البطولة فى راى ميلاند Ray Milland.. وقد ثبت أن الرواية التى كتبتها جاءت جيدة، بل إن وكيلى الأدبى أقر بأن من الخطأ أن تضيع هذه الرواية فى زحام روايات الصلة الخفية، ولذلك عرض هذه الرواية على نوكس برجر Knox Burger الذى كان آنئذ فى دار جولد ميدال Gold Medal للنشر.. وقد أعجب نوكس بالرواية، مما جعلنى أعيد كتابتها، وترتب على ذلك أن غيرت شخصية روى ماركهام Roy Markham إلى شخصية إيد لندن Ed London كما غيرت شخصية بقية الشخصيات بطريقة أخرى.. وبعد أن انتهيت من ذلك، كان على أن أكتب رواية أخرى عن ماركهام، وقد نشرتها دار بلمونت بوكس بالفعل.

والإفراغ فى قالب قصصى أسهل من التأليف لأن الحبكة تكون محددة للكاتب بشكل مشاهد.. لأنهم يضعون أمامك مخطوطة نص سينمائى لأحد الأفلام ويطلبون منك تحويل ذلك النص إلى نثر.. وهذه العملية تكون فى معظم الأحيان مجرد عملية ميكانيكية، وهذا واحد من الأسباب التى تدفع القراء العليمين إلى تحاشى روايات الأغلفة الورقية التى تحمل على أغلفتها إشارات إلى أنها مبنية على نص سينمائى. والروايات التى تكون من هذا النوع تكاد تكون بلا حياة تماماً.

ولكن حقيقة أن هذه الروايات تروج رواجاً طيبا، تشير أيضاً إلى تلك القلة القليلة من أولئك القراء العليمين، أو إن شئت فقل كل أولئك الذين يستشعرن نوعية الكتابة. والمؤسف أن أقول ذلك.

بعض الكتاب أفضل عن غيرهم فى عملية الإفراغ فى قالب قصصى. والمحترف الذى يستطيع إنتاج تلك الأفراغات الجامدة بانتظام يمكن أن يحقق

من هذه العملية دخلا منتظما. وقد ذاع صيت قلة قليلة من الكتاب فى هذا المجال. وليونور فليشر Leonore Fleischer واحدة من هؤلاء الكتاب، إذ باستطاعتها أن تطلب دفعات مقدمة كبيرة، ومعدلات جُعل مرتفعة بسبب ذيوع صيتها فى تقديم روايات جيدة من هذا النوع.

وكتابة الروايات فى إطار مسلسل روائى لكاتب آخر لا تعدو أن تكون سوى ما هى عليه وحسب. وأنا لا أستطيع أن أحصى أولئك الذين بدءوا حياتهم الأدبية العملية باشتراكهم فى مسلسل نيك كارتر Nick Carter بروايتين. لأن العمل فى هذه الروايات لا ينطوى على أى تقدير، إضافة إلى أن عائده ضعيف جداً، ولكن هذه السلسلة وسيلة من الوسائل التى يتعلم منها الكاتب المبتدئ حرفته وهو يتقاضى عن ذلك أجراً، وليس ذلك هو أسوأ ما حدث لكاتب من الكتاب.

وقد لا يرغب الكاتب المبتدئ فى تمضية جزء من حياته العملية فى كتابة تلك النفايات. ولكنه يجب أن يعرف أن رواية واحدة لا تصنع مستقبلا عمليا.

أما مسألة أن ذلك العمل أقل من الأعمال التى يريد القيام بها، فهو وحده الذى يستطيع البت فيها.

وإذا ما تبين الكاتب المبتدئ أن مثل هذا العمل يمكن أن يصيبه بالعمى، فما عليه إلا أن يتركه عندما يحس إنه بحاجة إلى نظارات.

★★★

الرواية الثانية للكاتب الروائى المبتدئ بغض النظر عن صنفها، تكون أفضل ما يفعله ذلك الكاتب بعد روايته الأولى. فسوف يتعلم منها أكثر مما تعلمه من روايته الأولى. إذ سيتبين منها مدى زيادة سهولة الكتابة عليه. أو فى هذه الرواية سيبذل الكاتب المبتدئ قصارى جهده لعلاج هراء ما بعد الرواية. وما إن ينتهى الكاتب من روايته الثانية حتى تصبح لديه مخطوطتان فى السوق. وعلى حين أن ذلك قد يسفر عن رفض مزدوج كالعادة، إلا أنه قد يضاعف أيضاً فرصته فى القبول النهائى.

أخيراً هناك سبب آخر يحتم أن يكتب الكاتب الروائى المبتدئ روايته الثانية، وَهَبْ أنه إذا لم يكتبها فكيف للنقاد أن يشتكوا من أنها لا ترقى إلى مستوى الرواية الأولى؟

★★★

هل فيما كتبته شىء من المساعدة والعون؟

وإنى لأتساءل، وأنا أسترجع ما كتبت، إن كنت قد حققت ذلك الذى شرعت

فى كتـابتـه. وأنا فى مـعظم الأحـيـان تراودنى الشكوك وأنا أكتب أخـر كلمـات الرواية، وعندمـا أترك بعض المسـافـات، ثم أطبع كلمـة النهـاية فى منتـصف الصـفحـة. وأتسـاءل قائلاً: هل القصـة متمـاسكة؟ هل شخـصياتها شيـقـة؟ وهل الرواية التى كتبتها هى تلك لتى كنت أرغب فيها من البداية؟ ولكن ذلك لا يحدث مطلقاً، وربما كان سبب ذلك أن باع الإنسان يفوق قبضته، ومع ذلك فهى رواية جيدة على أقل تقدير؟

قد تستطيع أن تستخلص من الكتاب شيئاً. وأنا لا أدرى بالضبط. ولكنك فى التحليل النهائى، لا تستطيع أن تتعلم عن فن كتابة الرواية الجميل من كتاب أكثر من تعلم طريقة ركوب الدراجة. كما أن الطريقة الوحيدة لتعلم ذلك الفن، هى أن تكتب الرواية بنفسك، ولكنك قد تتعثر مراراً قبل أن تتسود ذلك الفن.

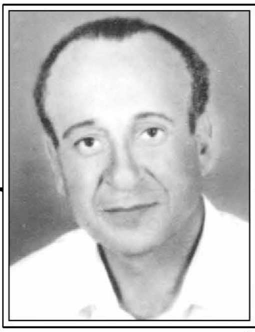
أتمنى لك حظاً سعيداً.

وأنا لن أقـرأ مـخطوطتك، ولكن أزكى لك وكـيـلاً أدبيـاً، أو أصل بينك وبين أحد الناشـرين. سـأرد على بعض الرسـائل - إن استطعت أن أوفـر الوقت اللازم لذلك، وإذا مـا أرسلت ضـمن رسـالتك مظروفـا بعنوانك يحـمل طوابع خـالص الرد. وهذا هو كل مـا يمكن أن أفعله. أما كل مـا عدا ذلك فهو من مسئوليتك. ويؤسفنى القول إن هذا هو كل ما فى الأمر.

أتمنى أن تكتب روايتك. بل وأتمنى أن تكتب المزيد من الروايات، وأتمنى لك أن تكون تلك الروايات من النوعـيات الجـيـدة جـداً. لا لزعم بأنى سـأنظر فى عملك بوصفك حفـيـداً أدبيـاً لى، وإنما لأنك سـتكتب الرواية سـواء قـرأت هذا الكتاب أم لم تقرأه.

ولكن بقـدر ما يحتوى هذا العـالم على عدد هـائل من الروايات فـإن الروايات الجيدة من بين كل هذه الروايات تكاد تكون شحيحة جداً.

وأنا لا أريد الهرب من أشياء تستحق القراءة.



المؤلف فى سطور

الدكتور/ صبرى محمد حسن

● استاذ اللغويات المتفرغ، وله اكثر من ثلاثين بحثاً ومقالاً، نشرت فى المجلات الدولية والعربية والمحلية.

● له مقالات وابحاث نشرت بمجلات:

الفيصل فى المملكة العربية السعودية، ومجلة كلية الملك عبدالعزيز الحربية، والمجلة العربية فى الرياض بالمملكة العربية السعودية، وكتاب الهلال بجمهورية مصر العربية. وله كتب مترجمة إلى العربية منها:

أ: كتب نشرتها دور نشر عربية

١. التفكيكية: النظرية والممارسة.
٢. الشاعر والشكل.
٣. الاستراتيجية العربية والإسرائيلية وجها لوجه.
٤. الأطفال والمخدرات.
٥. الإخوان السعوديون.

هذه الكتب من منشـــورات دار المريخ فى المملكة العربية السعودية.

«ب» كتب نشرتها دار آفاق الابداع العالمية للنشر بالمملكة العربية السعودية.

١. الموظف المشاكس.
٢. عمل الفريق الفعال.

« ج» كتب نشرتها دار الهلال فى جمهورية مصر العربية.

١. هارون الرشيد.
٢. الكوكائين والمراهقين.

« د » روايات مترجمة نشرت ضمن روايات الهلال:

١. حلم ليلة إفريقية.

«هـ» كتب وروايات مترجمة نشرها المجلس الأعلى للثقافة.

١. سبعة انماط من الغموض.
٢. وسط الجزيرة العربية وشرقها.
٣. قلب الجزيرة العربية.
٤. اختراق الجزيرة العربية.
٥. ترحال فى صحراء الجزيرة العربية.
٦. حركات التحرر الإفريقى.
٧. إرادة الإنسان فى علاج الإدمان.
٨. تفهم ذهنية مدمن المسكرات.
٩. سيرتى الذاتى «احمد بللو».

« و» روايات مترجمة نشرها المجلس الأعلى للثقافة.

١. سكين واحد لكل رجل.
٢. نجوم حظر التجوال الجدد.
٣. المهمة الاستوائية.
٤. الجماليات لم يولدن بعد.

« ز» كتب نشرها المركز القومى للترجمة.

١. ملاحظات عن البدو والوهابيين.
٢. ترحال فى الجزيرة العربية.
٣. مكة فى اواخر العام ١٨٨٥.
٤. الشفاهية والكتابية.
٥. بنات مدمنى ومدمنات المسكرات.
٦. التاريخ السرى للاحتلال الانجليزى لمصر

روايات نشرها المركز القومى للترجمة

١- تجار اللحم البشرى
٢- بلا خوف
٣- فى انتظار ماريا

« ح » كتب نشرت ضمن كتاب الجمهورية

١. بلاد العرب.
٢. مغامرة فى الجزيرة العربية.
٣. حاج فى الجزيرة العربية .
٤. محاكمة اليهودية.
٥. ايران فى عيون الإنجليز

رقم الإيداع : ٢٠٠٩/٧٠٥٠
الترقيم الدولى : I.S.B.N - 977-236-668-1

طبع بمطابع دار الجمهورية للصحافة

كتاب الجمهورية

كتابة الرواية .. من الحبكة إلى الطباعة

د . صبري محمد حسن



الثمــن ٢٠ جنيهــاً